

Кіно

ДВОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ.
УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІ

1



ПО БУРЖУАЗНИХ
ЗАЛИШКАХ
ТРАДИЦІЯХ
СМАКАХ



1930

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 1

Січень, 1930 р.

(73)

В НОМЕРІ:

**ЧОМУ ТЕМПИ КІНА ВІДСТАЮТЬ ОД ТЕМПІВ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ?
ЧИ НАБЛИЖАЄТЬСЯ РАДІО-КІНО?
ЧИ СКОРО БУДЕ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ФІЛЬМ?**

МУСИМО ВИКОНАТИ! ВИКОНАЄМО!

Тиждень української кіно-культури, що нещодавно відбувся в столиці України, свідчить, насамперед, про колосальне зрушення в масах робітничого глядача в бік наближення до кіна, як надзвичайно важливої ділянки культурного будівництва. Тепер вже не почути тих старих традиційних голосів, що, мовляв, кіно—це другорядне мистецтво, другорядна культура. Нам здається, що та **зацікавленість і увага, що їх виявляють тепер до справ кіна маси, свідчать, що кіно посідає одне з першорядних місць у нашому культурному будівництві** і, може, дехто й хотів віднести кіно до другорядних чинників, та цього зробити не пощастить. Зацікавленість мас, а, також, дедалі, то все більше зростання культурної ролі кіна,—цього не припустить.

Така колосальна зацікавленість робітничого глядача в справах кіна покладає на кінематографію, як на процес культурного порядку, виключні обов'язки. Зростання культурного рівня мас висуває все більш і більш вимоги до кіна. Тим то потрібно, насамперед, усвідомити те **основне завдання, яке стоїть перед кіно-робітниками, це—виключна відповідальність за свої твори перед масами.**

Коли до певного часу окремі частини кінематографії не розуміли цієї відповідальності, то тепер треба всю роботу кінематографії перебудувати знизу доверху, щоб піднести рівень відповідальності кожного робітника, на якій би ділянці кінематографічного фронту він не працював, а особливо це стосується нашого виробництва.

Піднести рівень робітників кінематографії на відповідну височину—це, насамперед, значить, що кіно-робітники повинні не відринатись від мас, а звідціль—і від тих завдань, що їх висувають трудящі міста й села. Ось чому підняте переведення тижня кіно-культури, як ніколи до того часу, було загострено увагу на потребі висвітлювати завдання, що пов'язані з життям і розвитком соціалістичної країни. Проблема індустріалізації країни, проблема колективізації сільського господарства, перебудовання побуту на соціалістичних засадах, нещадна боротьба зі всіма рештками старого—ось ті завдання, що гучно пролунали з робітничих зборів підчас переведення тижня кіно-культури в українській столиці,—інакше кажучи, столичний пролетаріат поставив конкретні вимоги перед кіно-виробниками, і ці вимоги треба за всяку ціну здійснити.

Чи готові ми виконати ці вимоги, звичайно, не в розумінні бажання, бо бажання є (за найкращий доказ цього є та декларація, що її виголосили кіно-робітники у Харкові), а чи **перебудували або чи зможемо ми в короткий термін перебувати своєю роботою в такий спосіб, щоб ці завдання, ці замовлення якомога скоріше виконати?**

Основне завдання, що його ми повинні тепер поставити, це—**рішуча зміна всієї системи нашої роботи,—її треба побудувати в такий спосіб, щоб кожна частина, кожний робітник кінематографії, як і в інших галузях культурного будівництва, промисловості тощо, ані одної хвилини не гаяв, а всю свою енергію, всі сили віддавав би роботі.** У той час, коли ми скрізь маємо ударні бригади, коли на кожному кроці почувається нечувана енергія і потужність, цього ще не можна сказати про кінематографічну промисловість, кінематографічну роботу. Але

з повільністю темпів треба боротися на кожному кроці, втягуючи в цю боротьбу всю масу і, насамперед, самих виробників, бо ті завдання, що їх висунув столичний пролетаріат, можна здійснити лише за умов великих темпів. Отже **цю прогалину в кінематографічній роботі—майже цілковита відсутність соціалістичного змагання—треба в найкоротший час заповнити і, беручи приклад з пролетаріату, потужно рушити на виконання завдань і вимог часу.**

Треба нашу роботу побудувати в такий спосіб, щоб кожний мав своє окреме завдання і щоб кожний був відповідальний за виконання цих завдань. У нашій роботі ще має місце низка негативних моментів, що їх можна схарактеризувати лише як **„марнотратство часу“**, і це є наслідок того, що бракує елементарного розподілу завдань і контролю над виконанням цих завдань.

Одна з важливих перешкод для налагодження нашої роботи взагалі і зокрема, на виробництві, це—**відсутність достатньої кількості сценарного матеріалу.** Але й тут, за напруженої роботи та енергійного розгортання соціалістичного змагання, яке навіть і не „ночувало“ в сценарній справі, можна було б мати реальні наслідки. Справді, чому б не викликати порядком соціалістичного змагання кращих письменників, сценаристів і робкорів на виготовлення тих чи тих сценаріїв? У нас безліч колосальних і надзвичайно важливих тем—невже ж вони не могли б нам дати потрібних сценаріїв? Безперечно, зможуть і дадуть—справа лише йде про те, щоб зуміти організувати це змагання і по-справжньому розгорнути роботу щодо цього. Коли брак сценаріїв заважає нормальній роботі нашого виробництва, треба на цю справу звернути особливу увагу, щоб добитися певних наслідків. **Ми багато кричимо про сценарну справу, але коли проаналізувати, що зробила кінематографія в цій справі, то треба визнати, що зроблено надто мало.** Але багато кричати і не вживати реальних заходів, це рівнозначно тому, що гальмувати розв'язання цієї надзвичайно важливої справи.

Ми не пропонуємо розв'язати це питання лише організаційними засобами, але використати такий елемент, як організація справи, від якої набагато залежить успішне розв'язання цієї проблеми, це—**безпосереднє завдання кінематографії та її керівників.**

Нам потрібно, в зв'язку із цим, змінити художньо-ідеологічне керівництво на виробництві, яке,—не треба одверто сказати,—тепер ще мінімальне і не може яскравіше організувати роботу. Без вдумливого серйозного художньо-ідеологічного керівництва, що організовувало б людей навколо цієї справи, успішно посуватись вперед неможливо, а такого керівництва в українській кінематографії, на великий жаль, поки-що замало.

Щоб розгорнути роботу, щоб запровадити в життя ті зобов'язання та векселі, що їх видали кіно-робітники Харківському пролетаріатові, потрібне велике напруження всіх зусиль, але це напруження треба яскравіше зорганізувати і скерувати, щоб надалі кінематографія своїми темпами не пленталась у хвості, а **вийшла б на одну з передових позицій сучасності.**

ТЕМП КРАЇНИ І ТЕМП КІНА

Радянський Союз могутньою ходою рушив, щоб остаточно подолати старе життя, щоб остаточно осягти своєї мети — збудувати першу в історії людства соціалістичну країну, державу звільнених знід капіталістичного гніту трудящих мас. Пролетаріат напружує всі сили, щоб перебороти перешкоди, щоб перебудувати країну. Мистецтво, культура, зокрема кіно мусять допомогти йому в його творчій роботі, мусять ні на крок не відставати від тих темпів, що в них провадиться реконструкція нашого Союзу. Проте цього ми не маємо. Та цього мусимо допоминатися і досягти. І от низка робітників українського радянського кіна відповідають на запитання: чого темпи нашого кіна відстають від темпів соціалістичного будівництва, що заважає нашому кіну йти нога в ногу з сучасністю.

Оператор Д. П. Демуцький

За шаленого темпу нашого життя кінематографія, звичайно, встигнути за ним не може, бо термін виготовлення фільма — 4-6 місяців, а за цей час життя уходить далеко вперед. Таким чином, перед кінематографістом стає завдання не відбивати минуле, або, навіть, і сьогодинське життя, а заходити вперед, трошки передбачати. Для цього треба, що керівники кінематографії були щільно зв'язані з тими, хто стоїть біля керма держави й партії, і передбачаючи завтра, відповідно скеровували течію кінематографії.

На перешкоді ж потрібних темпів фільмувального процесу стоїть низька кваліфікація тих робітників, від яких залежить відповідний темп, а, саме, допоміжних цехів: освітлювального, постановочного тощо.

Режисер Г. З. Гричер

Недостатня кінематографічна культура керівників заважає кінові йти в ногу з сьогодинським днем. Недостатня кінотехнічна письменність — основна причина неправильного побудування виробничого процесу, а це затримує темп і здорожчує продукцію.

Оператор М. А. Кауфман.

Ігрова кінематографія має основне своє хибне настановлення, що його перейнято від західного кіна, і, ясно, вона не може відбивати наше сьогодні, а завжди констатуватиме перейдені етапи. Дійсно й активно допомагати Радянській Владі будувати нове життя зможе тільки неігрова кінематографія, що є могутнім знаряддям в руках партії. Але, за сучасної структури кіновиробництва, розгорнути як слід роботу ніяк не можна. Щоб правильно й міцно організувати роботу, треба утворити „екранні видавництва“ з поширеною сіткою робкорів, репортерів, з налагодженим штатом кіножурналістів. Екранні видавництва будуть базою широкої колективної творчості. Екранні видавництва з колосальної кількості матеріалу, що його даватиме сітка співробітників, зможуть випускати: хроніку-блискавку, газету, журнал тощо, й накоплювати матеріал, з якого завжди можна буде утворювати які завгодно картини, що потрібні зараз за ситуаціями політичного життя та за завданнями партії. Така постановка справи одразу вирішить питання про темпи виробництва, бо найкращу картину можна буде зробити за 30-40 днів.

Зав. Худвідділу Київської кінофабрики В. М. Ярошенко

Питання про активну творчу участь в будівництві сьогодинського дня стоїть не тільки перед кіном, а й перед мистецтвом взагалі. І треба визнати, що ніхто гаразд цього питання ще не розрішив. Активну участь в сьогодинському будівництві бере публіцистика: газета, журнал, стаття, нарис тощо, а мистецтво будує свої кращі твори на вже пережитому й, аналізуючи минуле, намічає шляхи майбутнього. Кіно теж мусить таким чином побудувати свою роботу. Кіно-публіцистика: хроніка, культурфільм, неігрова картина — мусять взяти на себе найближчого часу фіксацію історичного процесу, що тепер відбувається, мусять обслуговувати негайні агітаційні потреби. Ігрова ж художня кінематографія буде утворювати фільми, що даватимуть художню, а почасти й філософську аналізу матеріалу, що його зафіксовано вчора, тим самим пояснюючи дальшу путь.

Що ж до темпів нашого виробництва, то я вважаю, що вони вдвічі повільніші, ніж треба, бо ми всі, керівники, режисери, актори, освітлювачі тощо, не вміємо працювати.

Треба навчитись.

Робітник-освітлювач Київської кінофабрики Воронецький

Для того, щоб давати фільми, які відповідали б вимогам широких мас пролетаріату й партії, треба бути міцно зв'язаним з ними. Мені здається, що й ті, хто пише сценарії, й ті, хто їх ставить, не досить щільно зв'язані з робітничою клясою, а тому, не відчуваючи добре її настрою, не можуть правильно відбивати її прагнення, її життя, її боротьбу, на півці. Темпи ж самого кіновиробництва

недостатні, бо, по-перше, не добре налагоджено пляново-організаційну роботу, а, по-друге, самі ми, кіно-робітники, недостатньо кваліфіковані. Для того, щоб виправити ці хиби, треба краще організувати нашу виробничу кіно-громадськість.

Член Управи ВУФКУ П. М. Косячний.

Реконструктивна доба, що ми її тепер переживаємо, поставила перед всіма культурними закладами, зокрема і перед кінематографією, цілу низку важливих завдань. Коли раніше можна було випустити картини на теми громадянської війни та боротьби пролетаріата за радянську владу, надаючи тим продукції революційного характеру і цього було досить, то тепер цього замало. Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми повинні загострити увагу на тому, щоб жодна картина, жодне висвітлювання тої чи іншої проблеми не проходило без ув'язки з сучасними моментами і щоб трактовка тем по наших картинах неодмінно провадилася в марксісько-ленінському дусі.

Наша продукція, виховуючи глядача, одночасно з тим повинна штовхати його на активну боротьбу, на активну роботу за здійснення завдань реконструктивного періоду.

Цього у нас на сьогодні дуже замало. Темпи кінематографії значно відстають від темпів соціалістичного будівництва країни, і коли ту чи ту тему беруть навіть правильно, то поки її висвітлять на картині і та картина вийде, вона втрачає актуальність, що спричиняється до певного відставання й розриву в темпах.

У наслідок цього конкретно побудований тематичний плян на цей рік уже зараз потребує корінних змін не лише щодо самих тем, але й щодо їх трактовки.

Процес виготовлення картин на виробництві має затяжний і довгий характер. Це не може не поставити перед нами завдання, щоб, крім виготовлення великометражних художніх картин, ми подбали також і про інші — короткометражні, але такі ж змістовні й відповідні до вимог сьогодинського дня. А це можна зробити, на нашу думку, лише звернувши пильну нашу увагу на неігрову кінематографію. Випродуктовання окремих короткометражних фільмів, — теж невідомна наша задача. Збільшення уваги до культурфільмів теж сприятиме якнайскоршому здійсненню тих завдань, що стоять перед робітничою клясою та селянством.



— Женусь, женусь, ніяк не наздожену, хоч на здогнати мушу!

„ДОРОГА ВОГНЮ“

Режисер — Г. ТАСІН.

Оператор — БЕЛЬСЬКИЙ.

Сценарій — С. УЕЙТІНГА.



Фільм цей знімали на афганському кордоні, в туркестанських кішлаках, у високих скелях над прірвами. Група працювала в надзвичайно тяжких умовах, відірвана від культурного життя, без провіянту, часто-густо наражаючись на велику небезпеку. Суворий клімат теж заважав роботі.

„Дорога вогню“ — фільм, що показує огидну політику імперіялістичних загарбників серед культурно відсталих народів Сходу.

Дія розгортається в країні Орляяд (це давня назва Афганістану) й дечим нагадує афганські події.



На поданих світлинах кадри й робочий момент з фільму „Дорога вогню“. Вгорі — в пісках Туркестану. Кіно-експедиція виїздить фільмувати. Внизу — туркестанський мандрівний музикант. По середині — біля туркестанського селища.



Еміра Фаміс Вамеде грає заслужений артист Кримської Республіки Хайрі. Друга видатна постать фільму — „святий“ Му-Саїб, що організує повстання в Орляяді; його грає артист В. Цопі (американець-закупник хутра у фільмі „Нашадок Чингіс Хана“). Сліпого суддю Орляяду — Шах Камона грає артист М. Надемський. Цікаву жіночу роль дівчини-бандитки грає молода артистка Мікоберідзе. Консультант фільму — відомий афганський діяч та художник Гафур.

СПРАВИ ТОНФІЛЬМУ

Не раз вже ставилося питання, щоб на всю широчінь розгорнути виробництво та демонстрування тонфільму. Були надії, що до Жовтневих свят нам пощастить це здійснити: продемонструвати декілька, хочби й не нашого виробництва, тонфільмів. Але й досі ще ця справа пере-

не придатна для експедиційних знімальних камер, то тепер ці побоювання цілком відпали.

На перших кроках застосування винаходу Шорина, не шастило видобувати звуків достатньої чистоти, бо, головне, бракувало того світла, що фіксувалося на плівці. Тепер проходження світла значно збільшується і це дає змогу виразніше сприймати звук і виразніше його відтворювати. За висновками фахівців, чистота звуку в фільмах, знятих за системою Шорина, досягла рівня, що його має звук в американських фільмах. Але тут на перешкоді стоять репродуктори,

тури з закордону, особливо щодо техніки звукового кіна.

Крім того, потрібно розпочати виробництво звукових фільмів, бо ж через деякий час,—за місяць, два,—ми матимемо вже в нашому розпорядженні знімальну апаратуру. Треба негайно один з п'ятильонів Київської кіно-фабрики пристосувати для звукового ательє, що, до речі, не потребує багато часу й великих витрат. Це дасть змогу переводити й потрібну експериментальну роботу.

Поряд з ознайомленням режисерів, операторів і кіно-механіків з елементами звукової кінематографії, треба вже тепер поставити питання про залучення для постійної роботи на кіно-виробництві музичних робітників. Треба вибрати найкращих композиторів і негайно притягти їх до опрацювання різних питань, що зв'язані зі звуковою кінематографією.

Без цих основних передумов і заходів не може бути й мови про те, щоб як слід налагодити у нас справи звукового кіна.

Протягом цього року на Україні повинно бути пристосовано не менш 20 звукових кіно-театрів у великих містах, зокрема в робітничих районах. На кінець п'ятилітки передбачається „озвучення“ всіх державних кіно-театрів, і цю роботу треба переводити терміновим порядком, розпочавши її цього року.

У зв'язку з цим потрібно, за схемою демонструвальної звукової апаратури конструкції Шорина, відповідно удосконаливши її, розпочати виробництво цієї апаратури на підприємстві української кінематографії, адже це підприємство, за своїм технічним станом, цілком спроможне виконати таке завдання. Перед робітниками Одеського Механзаводу треба поставити завдання, щоб вони, разом з технічним персоналом, заходились коло цієї роботи й в якнайкоротший час налагодили її.

Як мінімальне чергове завдання в справі „озвучення“ фільмів, потрібно з усіх міркувань і, навіть, з міркувань ширшого виходу на ринок, насамперед, „озвучити“ такі фільми, як „Навесні“, „Земля“, „Симфонія Донбасу“ тощо. Таке невелике завдання потрібно поставити перед виробництвом, і виробництво за всяку ціну повинно його виконати.

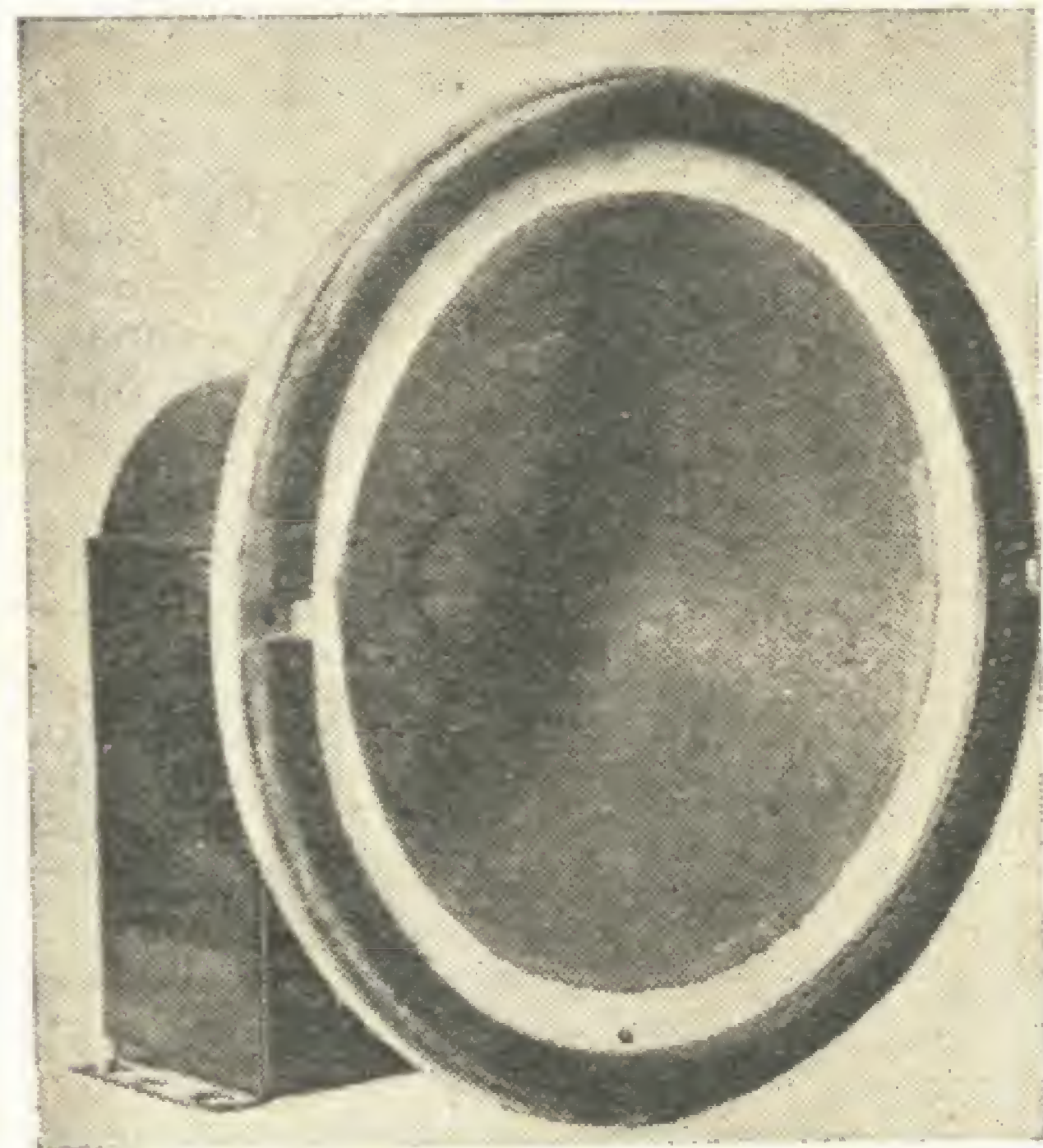


Плівка зі записом звуку.

що їхнє виробництво в нашій країні, з погляду технічної якості, ще не досягло рівня закордонного виробництва.

Винахід Шорина свідчить про те, що наша країна сама, без закордонної допомоги, розв'язала проблему тонового кіна. Ми маємо на сьогодні вже удосконалені апарати як для знімання, так і для демонстрування тонфільмів. Перед нами лише стоїть завдання якомога скоріше налагодити і поширити виробництво демонструвальної та знімальної апаратури. Вже зараз неможна працювати тими темпами, якими ми йшли досі в цій справі, поки не були випробувані експонати наших радянських винаходів в галузі тонового кіна. Тепер же, оскільки винаходи наших радянських фахівців дали, в процесі випробування, блискучі наслідки, треба якомога скоріше ці винаходи запровадити в життя, щоб цим самим поширити новий елемент культури—звукову кінематографію.

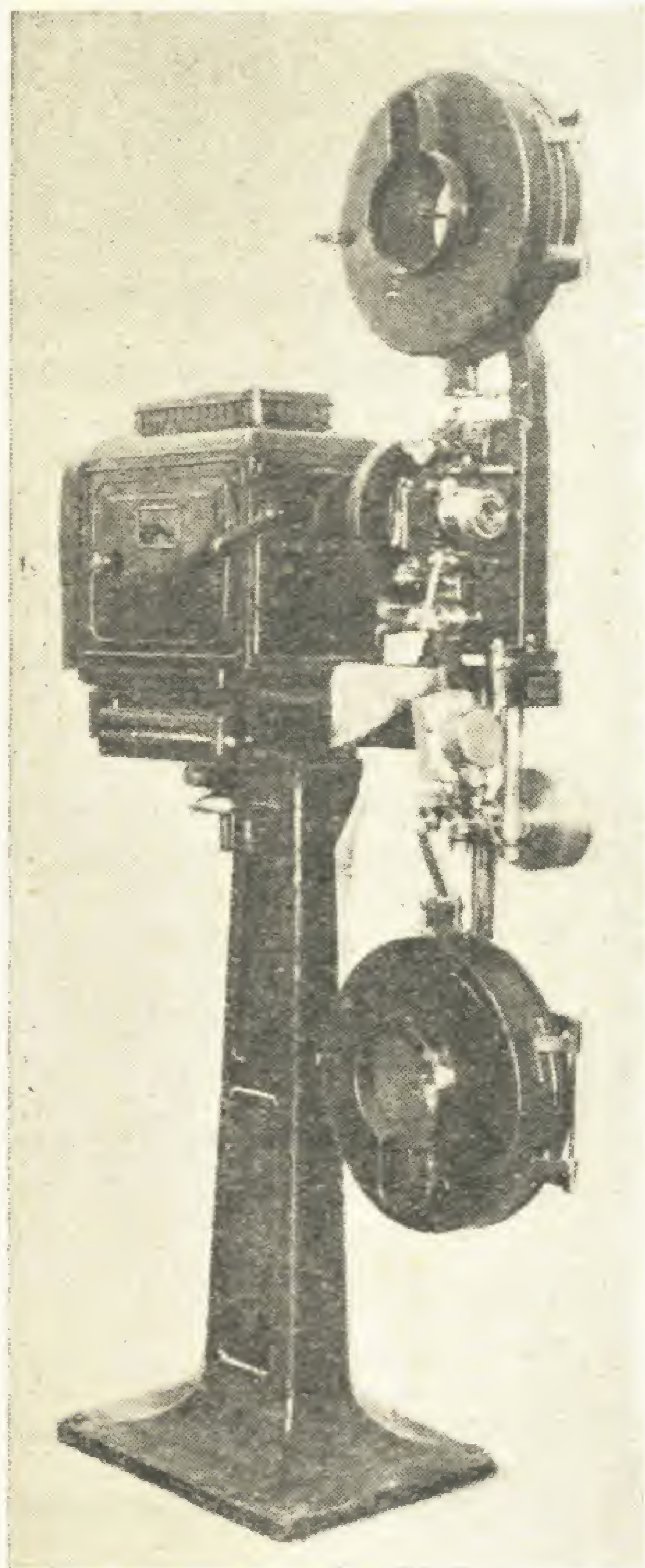
Практично треба заходитись коло таких завдань: насамперед, треба налагодити справу готування кадрів. Треба пропустити через лабораторію Шорина низку наших фахівців—режисерів, операторів, кіно-механіків, бо ми можемо через деякий час опинитися в такому стані, коли театри будуть пристосовані до демонстрування тонфільмів, а потрібних фільмів не буде і, головне, не буде фахівців у цій галузі. Треба, щоб фабрики виділили відповідних людей, щоб негайно їх послати на цю роботу. Поруч з тим треба розгорнути роботу по лінії самоосвіти через придбання потрібної літера-



Голосомовець-репродуктор інж. Шорина.

Ось той черговий плян роботи в галузі звукового кіна, над виконанням якого повинна працювати українська кінематографія.

І. Воробілов.



Апарат для проєкції звукових фільмів інж. Шорина.

буває у нас лише в стадії організації. Це свідчить про те, що ми не звертаємо достатньої уваги на таку важливу ділянку нашої культурної роботи, як запровадження нових елементів кінематографічної техніки й культури. Тому тепер, не гаючи часу, потрібно заходитись коло справ звукової кінематографії.

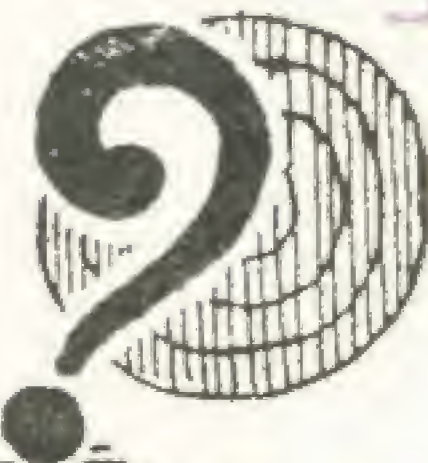
Українська кінематографія зупинила свій вибір на системі знімання й демонстрування тонкіна, що її винайшов інженер Шорин, — як системі більш розробленій і досконалішій, ніж інші системи. До того ж система інж. Шорина не потребує великих витрат і така проста, що на вивчення її не треба багато часу. Ця система полягає в тім, що, за допомогою фото-елементів і світла, звук фіксується на плівці, при чому для цього не потрібна негативна плівка, а можна після змонтування негативу фіксувати звук на позитивній плівці (що здешевлює виробництво) і, після монтажу звуків, безпосередньо друкувати цей запис порядком розмноження копій.

Винахідник Шорин сконструював не лише стаціонарний знімальний апарат, а й експедиційний апарат, який дає змогу переводити фільмування і в експедиціях. Якщо раніш гадали, що система Шорина



НАБЛИЖАЄТЬСЯ

РАДІОКІНО



Телевізія (далекоглядіння)—проблема майже розв'язана. Людина уже знає, яким саме засобом вона може на власні очі побачити подію, що відбувається на великому віддаленні. Цей важливий винахід, що його можна дорівняти лише до винаходу друку, криє в собі величезні перспективи людського прогресу.

Заочне навчання набере через телевізію нечуваної сили. Можна буде, лишаючись у себе вдома, стежити за найнебезпечнішими експедиціями до обох бігунів або в серце тропіків; бути свідком історичних подій, милуватися з театральних вистав, або брати участь в оцінці спортивних змагань, що відбуваються десь за тисячі кілометрів.

До послуг техніки у цій новій перемозі над простором стали три великі фактори нашої культури: фотографія, електрика та радіо. Влучне сполучення цих трьох факторів у методі бездротової фотографії, що набрав тепер світової ваги й ліг в основу телевізії, дало повне розв'язання проблеми передачі образів на віддалення... теоретично, а практично... вчені всього світу мають докласти ще багато зусиль.

У чому ж полягають труднощі?

Ми знаємо, що в основу методу бездротової фототелеграфії покладено принципи розкладу образу, що його передається, на велику кількість малесеньких ділянок або елементів, та в поступовій пересилці цих елементів від передавального апарату до приймального. Процес пересилки відбувається тут цілком аналогічно до передачі людської мови телефоном. Звичайний телефон, приймаючи людське слово, перетворює його на електричні коливання, відповідно до звукових коливань, що з них складаються слова. Ці електричні коливання проходять дротом (або радіом, за бездротової передачі), на певне віддалення й надходять до приймального апарату, де мікрофоні відбувається зворотне перетворення електричних коливань на звукові, що й потрапляють до людського вуха.

В такий точнісінько спосіб відбувається й передача образу.

Світляні елементи образу перетворюються у передавальному апараті на електричні, а потім, у приймальній апаратурі, зазнають зворотнього процесу й дають відбиток образу.

Зрозуміло, що ця процедура, як і розмова телефоном, забирає певний час на передачу всіх елементів звуку або слова. Для того приміром, щоб одержати образ фотографії звичайного розміру треба чекати 6 хвилин. На початку фототелеграфії, коли справа йшла про передачу статичних образів: фотографій, чеків, документів тощо, така марудність процедури не чинила особливих перешкод.

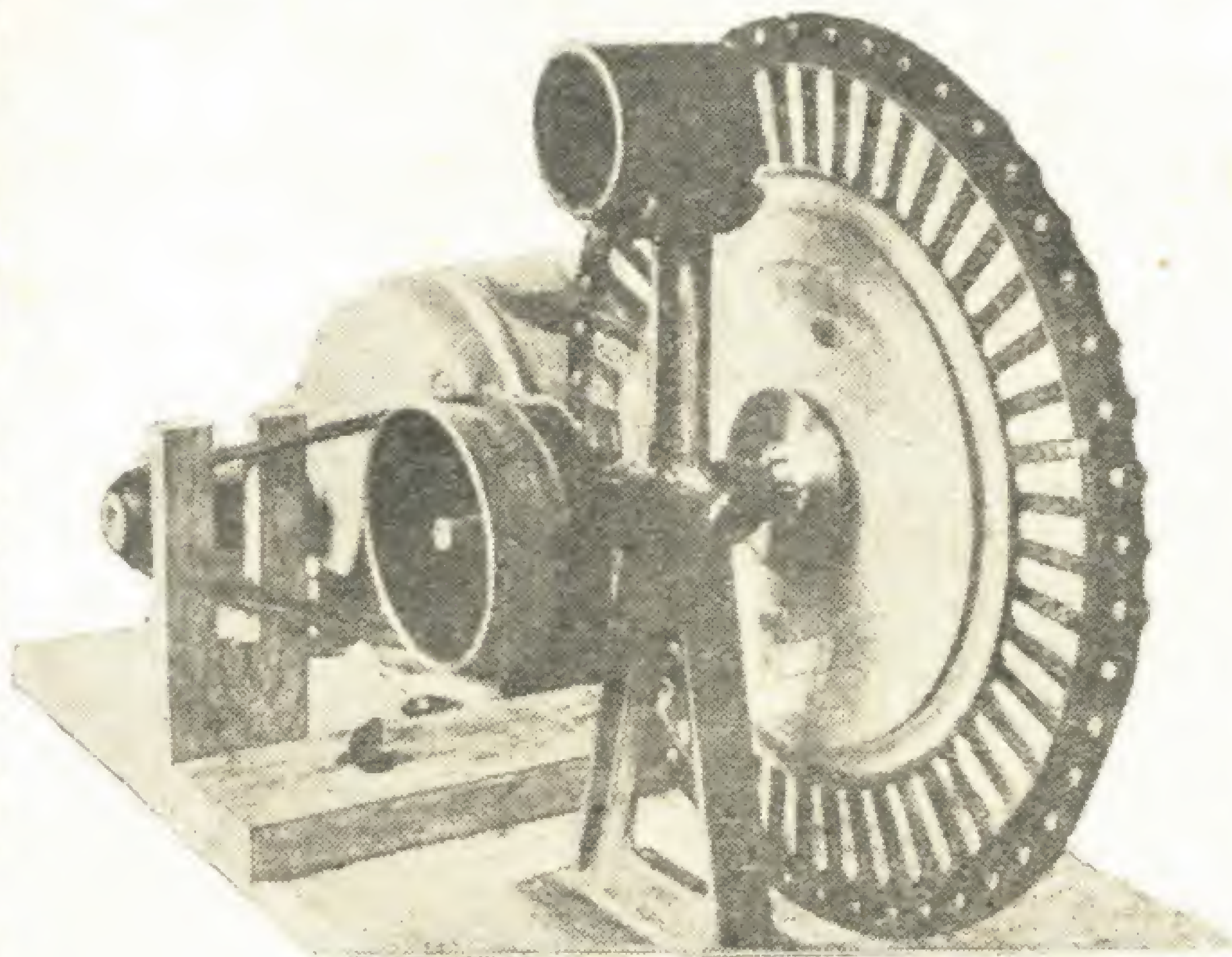
Але від передачі статичних образів люди поволі почали переходити до спроб передавати образи рухомі-кінетичні.

Світ почув нові терміни: радіо-кінематографія й телевізія.

І передача кіно-фільмів, і передача реальних подій на велике віддалення вимагають від основного методу фототелеграфії деяких додаткових умов для того, щоб цей метод був придатний для передачі рухомих образів.

Ці додаткові умови викликано оптичними особливостями людського ока.

Ми знаємо, що сітчаста оболонка нашого ока має спроможність затримувати зорове враження на $\frac{1}{10}$ секунди. Тому, підчас демонстрування



Призматичне кільце Дженкінса.

кіно-картини, нормально подається від 10 до 16 кадрів на секунду, щоб глядач не помічав зміни кадрів і сприймав фільм, як безперервний рух образів. Ця сама вимога лишається, зрозуміло, й при передачі фільму через радіо. Але тут повстає нове ускладнення. Протягом щонайбільше $\frac{1}{10}$ секунди треба передати на віддалення образ цілого кадру, бо інакше глядач помітить поступове надходження на приймальний апарат окремих елементів кадру.

А ми знаємо, що, для доброї чіткої передачі, образ треба розкласти на максимальну кількість елементів (до 10.000), що, зрозуміло, вимагає довшого часу.

Таким чином, проблема радіо-кіна й телевізії насамперед вимагає від фототелеграфії збільшення швидкості передачі у кілька тисяч разів. Замість 6 хвилин при пере-

дачі статичного образу, тепер треба дбати про передачу на секунду мінімум 10 образів, розкладаючи кожний з них на 10.000 елементів, тобто передавати до 100.000 елементів на секунду.

Тепер зусилля всіх працівників у галузі телевізії скеровано на оце досягнення найбільшої швидкості передачі.

По обидва боки Атлантичного океану: в Європі й в Америці, вчені наввипередки намагаються досягти цього максимуму. Хто переможе в цих перегонах на швидкість передачі, той остаточно й практично розв'яже проблему телевізії.

На чолі країн, що змагаються за цю перемогу, стоять Німеччина й Сполучені Штати.

В № 17 нашого журналу за минулий рік ми подали відомості про систему телевізії — „Телегор“.

Тут ми подаємо короткий опис системи найвидатнішого американського дослідника Френсиса Дженкінса.

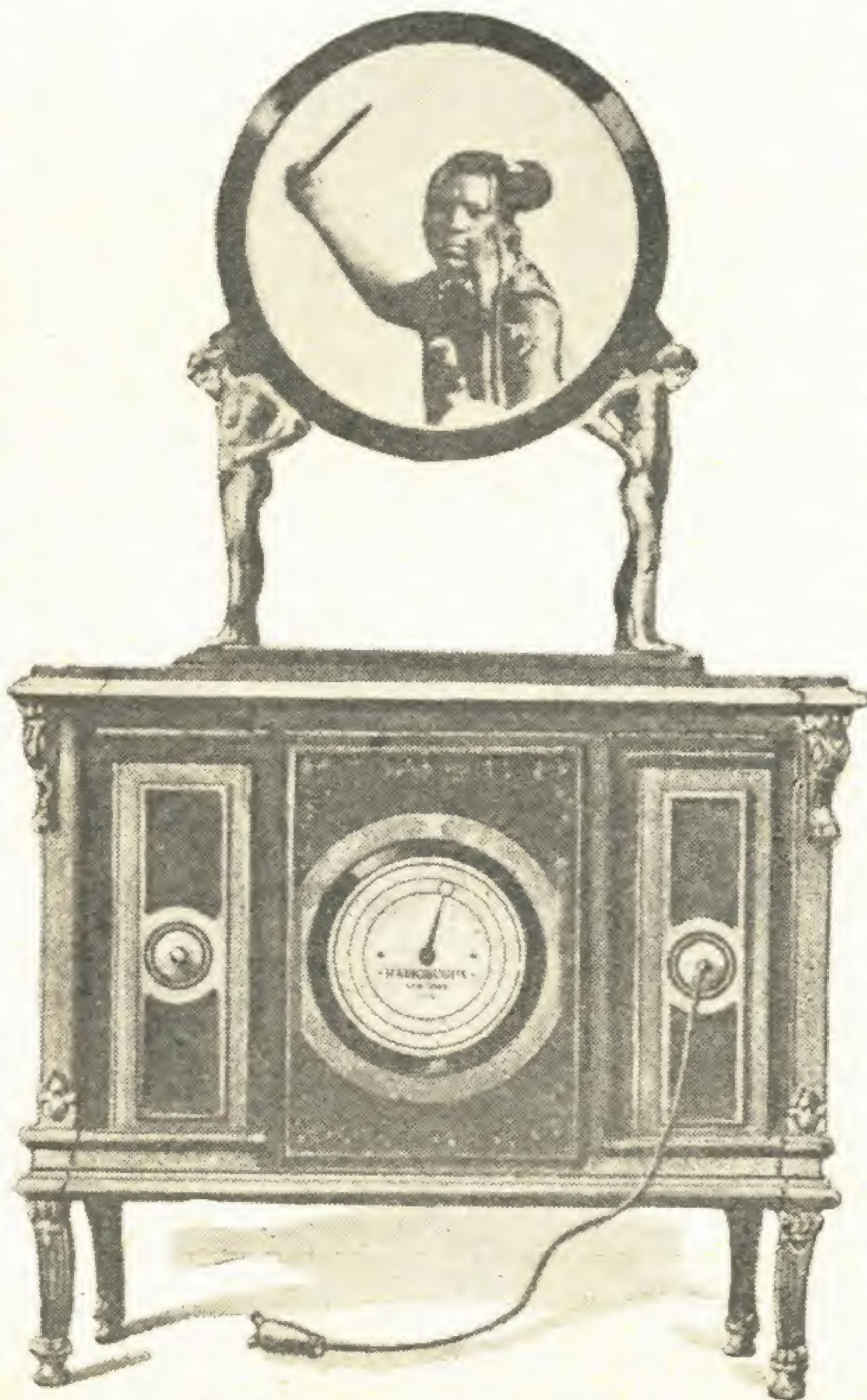
В основу своєї системи радіо-кіна, що полягає на вже згаданому методі фототелевізії, Дженкінс поклав свій власний винахід — призматичне кільце.

В передавальному апараті, через обертання цього призматичного кільця довкола своєї вісі, образ, що його передається, розслюється на перпендикулярні, надзвичайно вузькі світляні смужки, що їх перетворюється в апараті на електричні коливання. Ці останні через радіо проходять простір і в приймальному апараті, засобом такого самого призматичного кільця знову перетворюються на світляні й дають на екрані відбиток образу, що його передано.

Система Дженкінса має ту перевагу над іншими системами, що вона передає образ смужками, які знаходять одна на одну й дають чіткий образ без тої неприємної „сітки“, яка повстає при розкладенні образу на „крапки“—елементи.

Роботи лабораторії Дженкінса та інших дослідників наближають нас до перетворення ідеї радіо-кіна й телевізії на реальну дійсність. За яких двадцять років кожний радіо-аматор матиме, певне, хатню радіо-установу (на зразок поданої на світліні), що являтиме собою комбінацію гучномовця з екраном.

Тоді кіно стане справді мистецтвом для мас. Не буде кутка на земній кулі, де не знатимуть кіна. Воно ввійде в громадське життя значно глибше, ніж усі інші мистецтва.



Радіо-кіно-установка з екраном.

О. Холмик.

Кіно в степу

(З подорожі по Донбасу)

Селище розсічено рівними короткими вулицями й з високої піраміди породи воно нагадує рівно розрізаний пиріг.

За касарнями стоїть довгий одноповерховий дім, на домі недбайливо зроблені афіші й навіки зблякла вивіска.

Сонце й порцелянові замети домальовують краєвид, що його трудно зустріти деінде, як не в перекопаному Донецькому степу.



Таємничі сеанси Мараго-до-Беа, що ковтає живих гадюк.

Одванадцятій годині дня, умиті й нарядно зодягнені шахтарі та шахтарки йдуть до довгого дому. Зі старанням, вартим подиву, перечитують добрий десяток афіш, на яких ще й досі збереглися пропозиції подивитися таємничі сеанси Мараго-до-Беа, що ковтає живих гадюк.

Сьогодні п'ятниця, а до того ж майже ранок. Чого ж на вулиці

стільки святкового народу?

— Збори?

— Ні, безперервка!

Клубне кіно крутиться з ранку до пізнього вечора.

Щодня п'ята частина рудникових робітників спочиває, до них приєднуються вільні від запряжок, що проробили в нічній зміні,— от і натовп.

Біля каси — черга.



Глядачі виконують функції парового опалення.

Біля торгівки насіннями — давка.

На афішах ребус:

— Що ж іде?

Часто картини заваляються в клубі мало не по тижню, і тоді шахтар, раз побачивши страждання молоді, порядної блондинки в минулий день відпочинку, мусить насолоджуватися тими ж стражданнями й тепер.

У глядацькій залі — прохолода.

Відвідувачі першого сеансу, крім своїх глядацьких обов'язків, виконують також функції парового опалення.

У глядацькій залі палять цигарки. Не прилюдно. В рукав. За це не дуже суворо переслідують.

— Товаришу! — киньте палити, бо виведу.

Товариш пересідає на інше місце і зі старою ретельністю допалює цигарку.

Кіно-хроніка трохи спізнилася. На дворі страшно лютував мороз, вночі була завірюха. Глядачі загорталися в пальта, а на екрані плавко коливалися зелені лани і селянин у білій полотняній сорочці віз до кооперації хліб.

У газетах пройшли некрологи Штреземанові,— давно вже зотлів прах цього героя післявоєнної Німеччини, а тут він позує перед фотоапаратами, досі засідає за круглими столами Лігі націй, досі промовляє.

Кінодрама цілком пристойна. (Доречі: клуби часто-густо змінюють назви картин, їм до вподоби принада. І не треба дивитися, коли „Арсенал“

Вам покажуть там під назвою „Гібель Надєжди“).

Але драма дерлася на дрібненькі клаптики. Вона мерехтіла, як дерева з вікна вагону потяга, і, одверто кажучи, не гаразд впливала на нерви.

Завклубу пробачливо пояснив:

— Ми, далєбі, не винні. Не забувайте, дорогі товариші, що кіно працює по 12 год. на добу. Кожна картина держиться в нас по кілька день, і ось...

Жест його був трагічний та вельми виразний.

— Ви ж розумієте, що нині, за безперервки, слід цілком інакше перебудувати культроботу. Треба посилити прокат,— треба більше картин.

Голосний шепіт Завклубу замовк. На екрані спалахнув зеленавий „кінець“.

За годину Завклубу шепотітиме те ж саме відвідувачеві наступного сеансу.

Доки ж шепотітиме цей бідолашний завклуб, доки пробачливо кліпатиме він очима перед допитливими відвідувачами своїми, з'ясовуючи, що в усіх неприємностях, заподіяних їм під час сеансу, його провини—ані трішки?

Шалено тече наше життя, і за темпами його не вженуться ніяк оті самі „надбудови“, що мусять, начеб то, не тільки старанно та вчасно зафіксувати всі поточні події, ба й далші шляхи проказувати.

— Безперервка?

В донбаському клубному кіні кінематографія теж має свою „безперервку“: одні й ті ж фільми безперервно показує, безперервно на кілька місяців запізнюється хроніка, безперервно дерється на шматочки фільм, безперервно лаються шахтарі й шахтарки, безперервно прагнучи бачити все те ліпше й доконаліше, що його має радянська кінематографія. Час би вже давно такий „безперервці“ урватися.

Мих. Бондаренко.



„Арсенал“ вам покажуть під назвою...



За годину завклуб шепотітиме те ж саме.

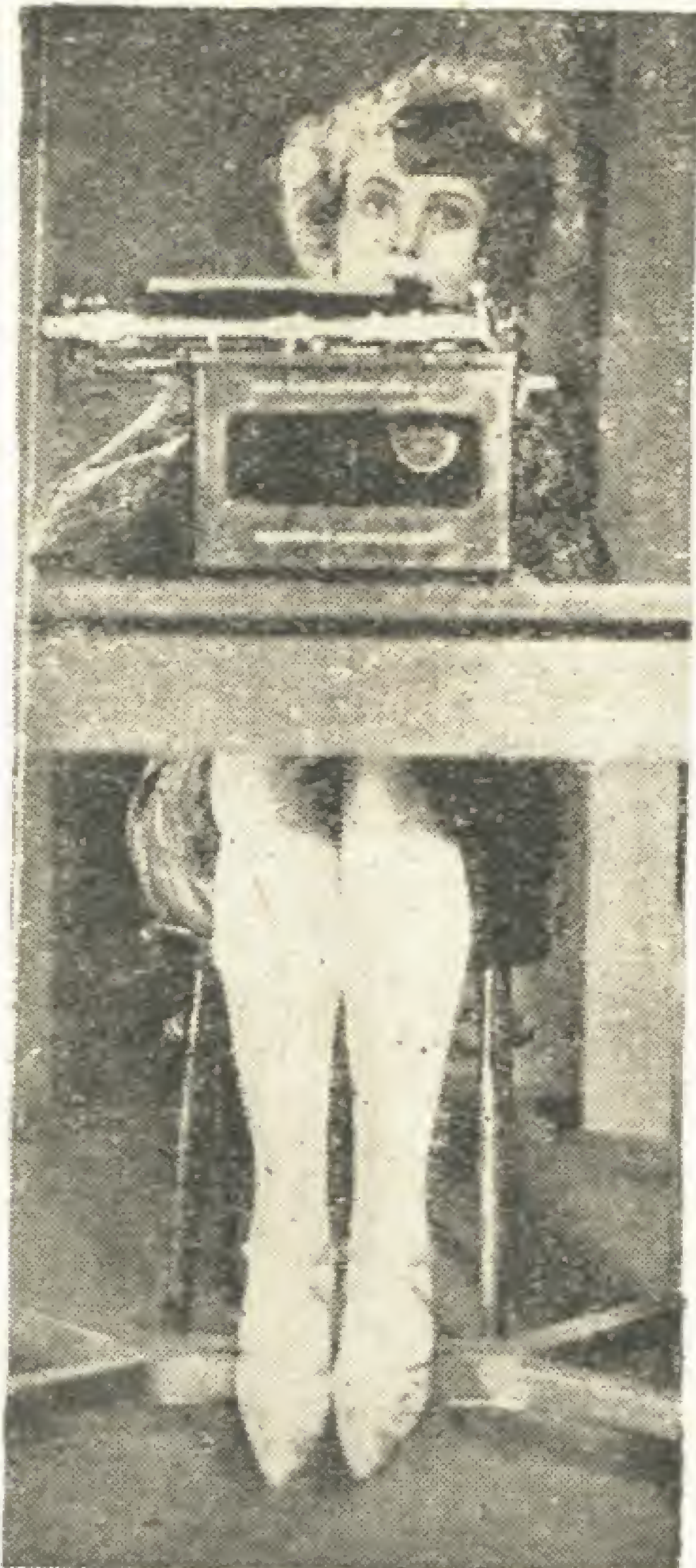
ЕКРАН

Одне з нагальніших завдань радянської кінематографії—це висування нових молодих режисерських кадрів.

В цьому напрямкові дещо вже зроблено. Останні фільми Совкіна та Межроблома, що їх поставили молоді режисери, вперше виступаючи самостійно, дають дуже цікавий матеріал, щоб визначити шляхи та напрямки молоді радянської кінематографії.

С. Лукашевич, нещодавно закінчивши Державний Технікум Кінематографії, поставила для Межроблома картину „Злочин Караваєва“. Фільм безумовно вартий уваги в плані боротьби за новий актуальний зміст радянського фільма, та й з погляду тих формальних прийомів, що їх вжив молодий режисер,—він не абиякий.

„Злочин Караваєва“ трактує тему трагедії робітника, що вступив у боротьбу з бюрократизмом та клясовими перекручуваннями в радянській установі. Завод і трест проти-



МОСКВИ

стецтво стикається з тим матеріалом, що його покладено в основу фільма. Картина змальовує епізод клясової боротьби в Сполучених Штатах. Але ж і режисер, і сценарист, не вважаючи на несміливі спроби вийти зі впливу американського детективу, все ж в значній мірі за його законами будують свою картину. Тут матеріал спричинився до побудовання фільма, бо незнайомство режисера з реальним побутом мимохіть штовхало його на шлях традиційного трактування персонажів та драматичних колізій фільма, що запозичив ходульні прийоми американського штампу.

Лише прийомами гротеска молодий режисер міг би заховати своє незнайомство з реальними формами клясової боротьби та побуту Америки. Бо гротеск не претендує на розгорнутий показ широкого соціального полотна і, переломлюючи в дзеркалі сатири реальний побут, поповнює відсутність побутових деталей і життєвої правдоподібності гостротою формального прийому, що законно перекручує реальні стосунки. В підзаголовкові свого фільма режисер обіцяв подати таке сатиричне розкриття обраної теми, але ж самий фільм не виправдав тієї обіцянки. Фільм цей є пустоцвіт, у значній мірі неправдивий щодо соціальної спрямованості, і цікавий лише настільки, наскільки він імітує незмінні впливові прийоми американського детективу.

Альф.



Кадри з нової картини Межроблом-фільма „Злочин Караваєва“. Ставив цю картину молодий режисер С. Лукашевич (вихованка Московського кіно-технікуму).

ставляються один одному, при чому творча революційна ініціатива робітників врешті викриває всі хитрощі клясового ворога, що зростається з управлінням тресту.

Відсутність особистої інтриги лише підносить його соціальне значення. До того ж фільм, проти звичаю наших кіно-організацій, в потрібний час побачив світло екрана і не відстає від життя. Картину цілком добре зроблено. В подачі заводу й селянського побуту немає тої солодкості та ходульності, що незмінно лізуть у очі по картинах більшості режисерів старого покоління. Добре підібраний типаж справляє враження, не дивлячись на чимало хиб в акторській грі. Режисер добре використовував формальні досягнення передової нашої кінематографії для сатиричної подачі побуту радянської установи і, якщо парадоксальні прийоми Айзенштайнівської кінематографії у фільмові трохи спрощені, але зате Лукашевич тим самим досягла більшої популярності та приступності своєї картини.

Молодий Ленінградський режисер Шмітгоф у своєму фільмові „Прапор Нації“ пішов іншим шляхом. В його картині досить високе режисерське ми-



ФАБРИКА ПРАЦЮЄ

Лише два з половиною роки тому тут не було нічого, крім рівчаків, що перетинали пусте порожнє поле, вкрите будяками.

І ось почали зростати мури, зв'язувалися на багатометровій височині залізні ферми покрівлі ательє. Радянська кінематографія готувала нового велетня. І нині...

...Дротями артеріями пробігає електричний струм; агрегати та п'ятисотки сяють блакитним промінням, ритмічно обертаються корби знімальних апаратів, чітко розміреним пульсом працює серце фабрики—лябораторія.

Праця об'єднала всіх.

Головна маса, що на неї спирається виробництво цієї молоді фабрики—теж молодь, молоді творці, молоді робітники.

Молодь скрізь.

Молоді очі втискаються у візирки знімальних апаратів, такі ж молоді напружено дивляться на вогні прожекторів через окуляри освітлювача.

В ательє, лябораторії, столярній, мультиплікаційній, механічній майстерні—скрізь молоді очі та руки роблять своє.

Холодне повітря коридору змінюється на тепле повітря ательє.

Тут працює повітряне пневматичне опалення.

В кількох закутках ательє мерехтять плями фіялково-блакитного світла,—точиться фільмування.

Напружений темп роботи, чітка прискореність в процесі праці—ось характерні ознаки роботи ательє. Вони є скрізь, але тут вони найпомітніші.

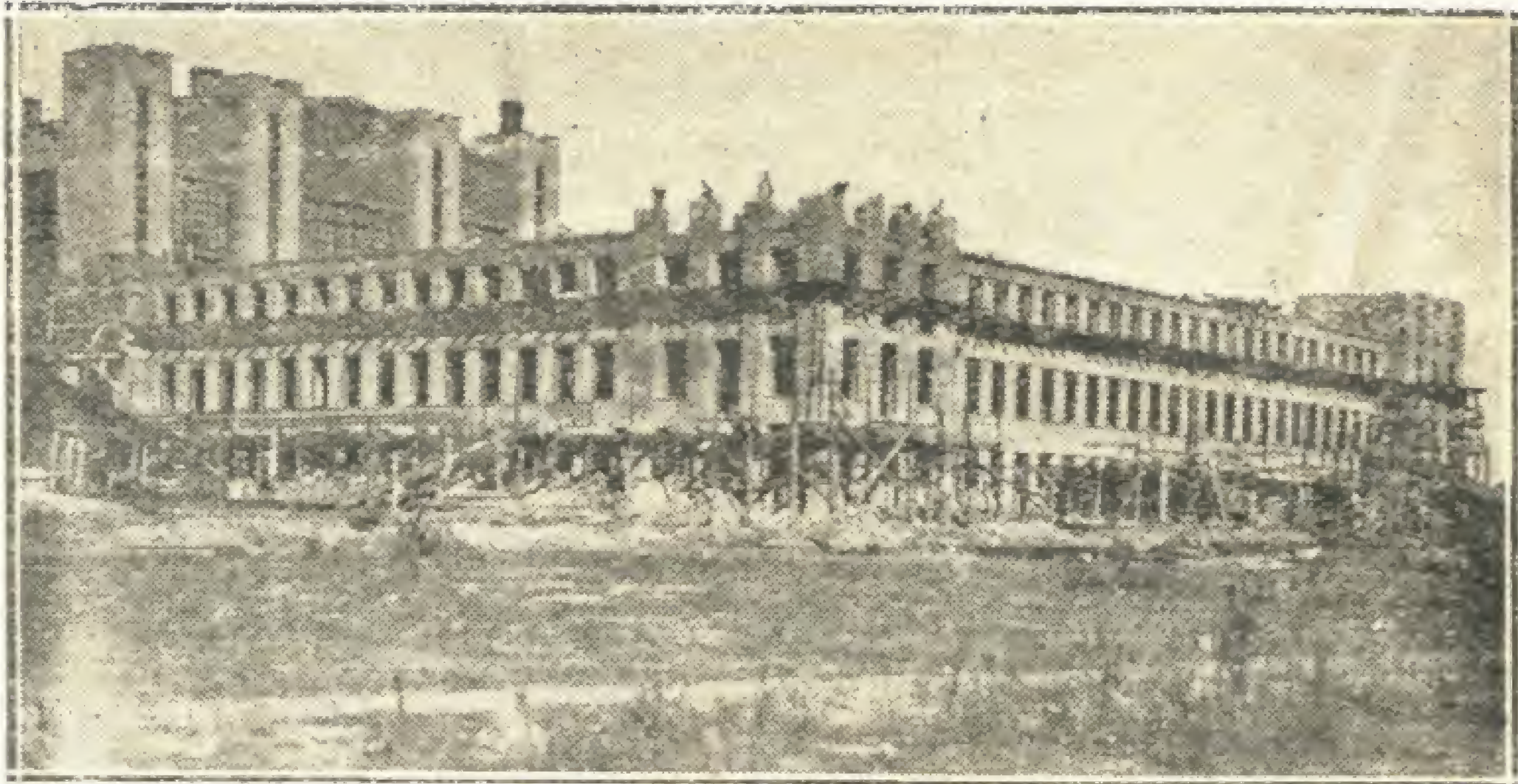
Швидкі рухи освітлювачів—швидкі, без зайвої метушні, лаконічні розмови режисера з оператором,—ось той акомпанімент, що на його тлі провадиться певна частина роботи над фільмом.

Брязчить важкий вантажний ліфт, підносячи робітників й апаратуру на металеві ганки, що в кілька поверхів пасмами оточили ательє.

Звідси електричні прожектори посилятимуть на тендітні будівлі своє „сонячне світло“, якого так бракує взимку.

Поруч брязчить механічний цех,—це лікарня металевих машин фабрики.

Тут робочі руки народжують нові механізми, що стануть поруч з закордонним суперником, щоб на ділі довести свою працездатність та не меншу пристосованість до справи.



Щойно збудований корпус художнього цеху Київської кіно-фабрики

Роблять нову світлову апаратуру. Вона мусить доповнити ту кількість приладів, що їх підбали закордоном.

Готують нові електромотори для мультиплікаційних фільмів, що перші зразки їх (радянського виробу) вже з успіхом конкурують з закордонними моторами і мультиварстатами.

Коридорами фабрики на гумових шинах пробігають невеличкі возики, якими перевозять різноманітні вантажі.

Тими ж коридорами тягнеться кудись товстий електричний дріт. Десь на території фабрики хтось фільмує.

Пробігають заклопотані робітники з струментом або паперами.

Роботу фабрики у великій мірі зв'язано з нормальною роботою лябораторії.

Тут тиша. Здалеку долітає лише сухий тріск та гомін. Працює копіювальний цех. Темні постаті станків, що готують копії, стоять вишиковані, наче на військовій муштрі.

В темряві, з незвички, нічого не видно, чути лише часту, розмірену тріскотняву. При темно-червоному світлі одразу важко розглянути, що саме тут робиться, але згодом вириваються постаті робітників; вони звикли до червоного світла і рухаються тут цілком вільно.

Є ще інші темні цехи—це машинова та ручна виявлювальня.

Чути хлюпання води та розчинів у баках,—тут виявляють чи фіксують плівку.

Від стіни до стіни, наче жили, натягнуто металеві троси. На них вішають рями з плівкою, що має виявлятися.

В повітрі повисли рями з плівкою, повисли в темряві, бо тросів не видно; вони наче чекають на щось.

Як і в копіювальному цехові, тут нікого не видно, здається, наче ніхто не рухається, але... соціалістичне змагання і тут міцним імпульсом зрушило робітничу свідомість.

Тут, в тиші цеху ручної проявки і в невинній тріскотняві копіровки, при тому самому червоному світлі, стежать усі робітники, щоб гаразд виконати пункти угод.

Змагання іде, головним чином, по лінії збільшення кількості та якості продукції, на зменшення відсотку браку та заощадження плівки й хемікалів.

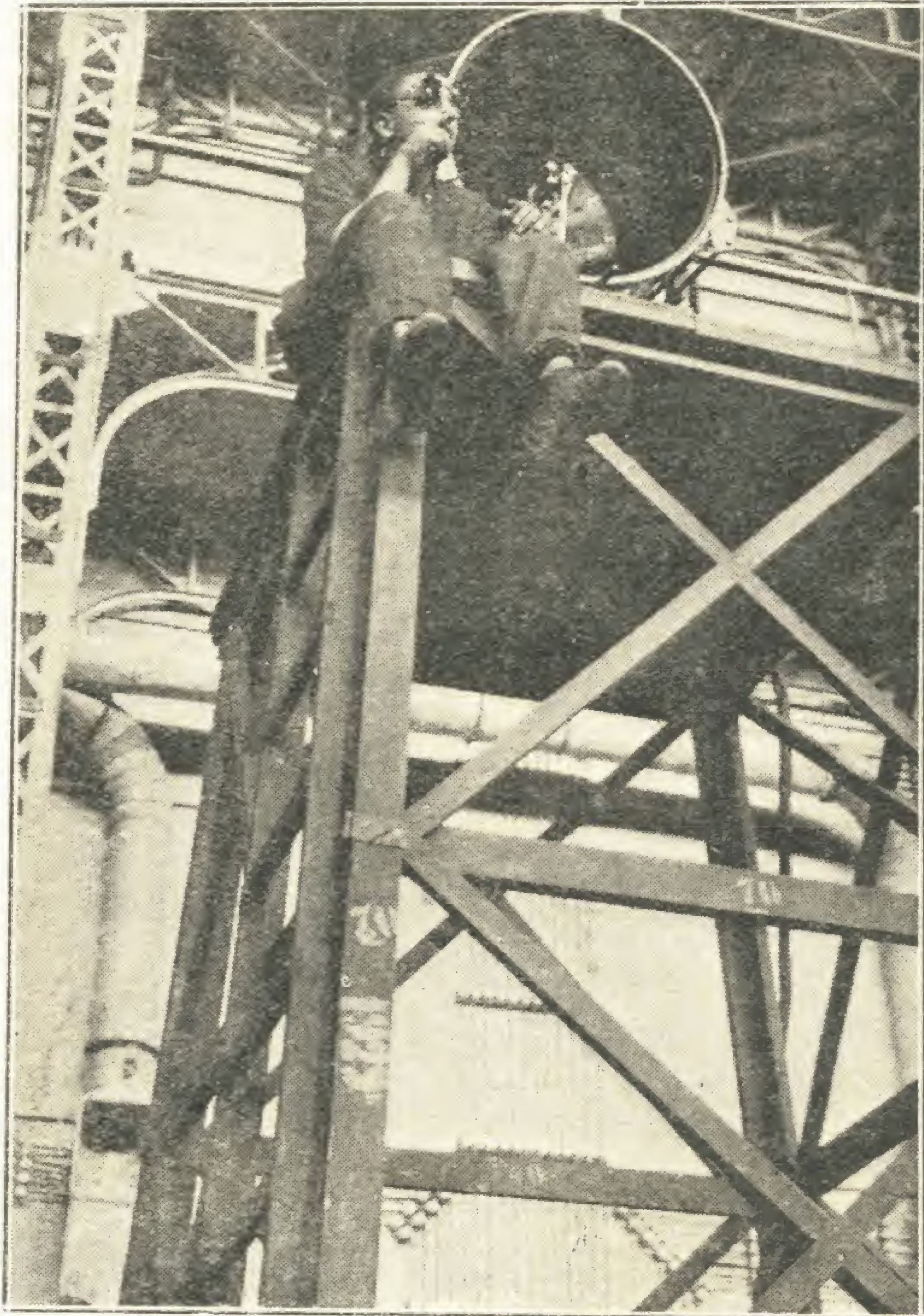
Конкретно кажучи, в цехові ручної проявки, в наслідок змагання між виявлювальними бригадами, виявлення з 110 рям на зміну (раніш)—збільшилося тепер до 125—130 рям на зміну.

„Копіровка“, що друкує позитивні копії для машинового виявлення, склала з „машиновим виявленням“ угоду на ущільнення робочого часу та на інтенсивність. Кінець кінцем, копіровка таки обігнала „машинове“.

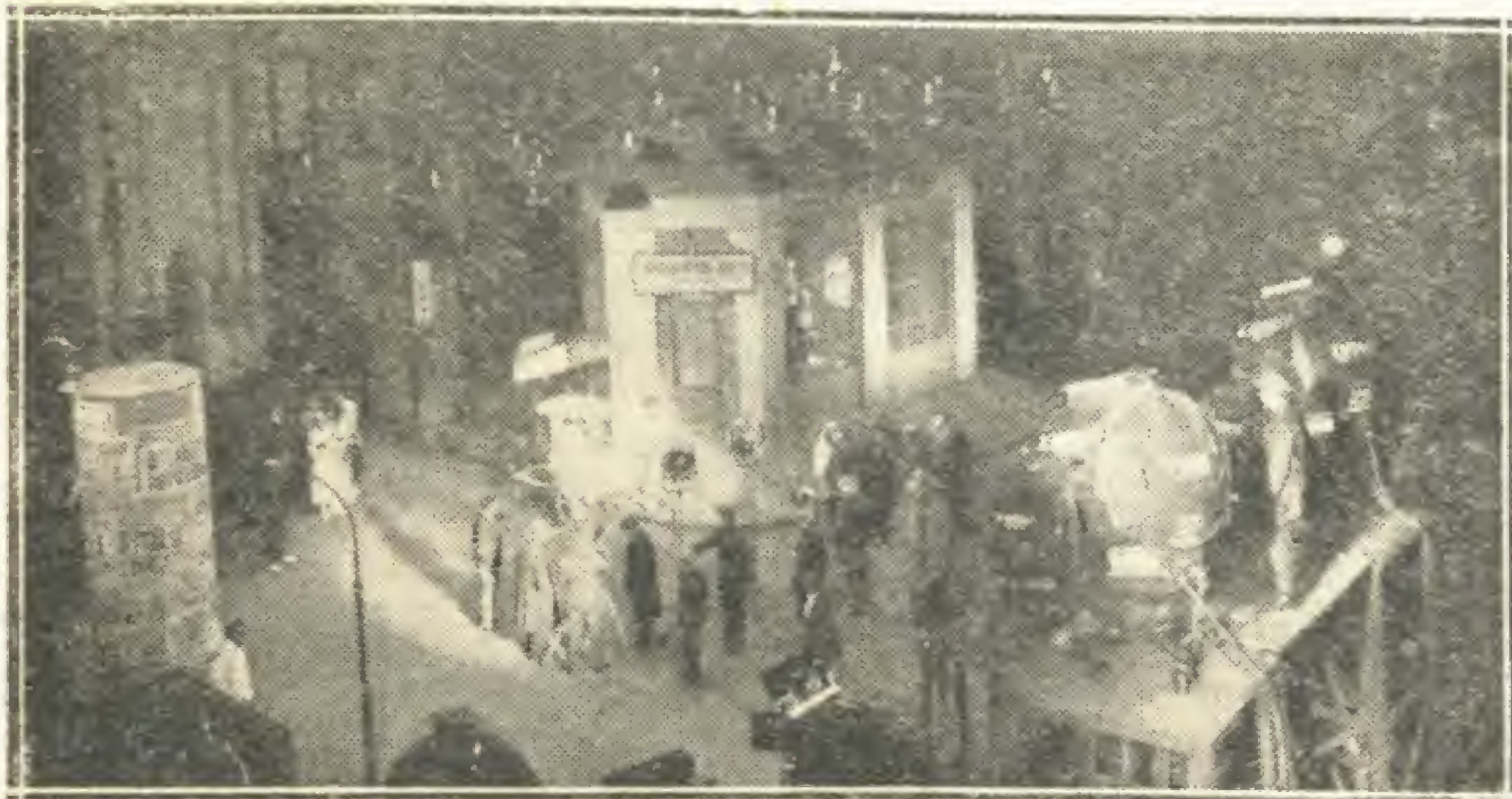
Машинове виявлення—одне з найновіших досягнень щодо поліпшення кінолябораторної справи у нас в ССРР.

Тут людина лише спостерігає.

Машина виявляє друковану плівку, промиває, фіксує, знов



Фільмування в павільйоні. Робітник-освітлювач біля прожектора підчас перерви.



Фільмування в павільйоні. Декорації цілих улиц можуть уміститися в цьому велетенському приміщенні.



Кадр з фільму О. Довженка „Земля“. Акт. С. Свашенко.

промиває, сушить, чистить і, зрештою, людина, що лише спостерігає хід процесу, одержує шалом готову, тільки не змонтовану продукцію.

Виявлювальні машини (їх дві) пропускають по 8.000 метрів на день.

Разом це 16.000 метрів плюс 3.000 ручної проявки, отже 19.000 метрів на день.

На Київській фабриці на всю широчінь ставлять справу виробництва культурфільмів, зокрема фільмів, що відбивають процеси реконструкції нашого сільського господарства.

Та крім суто сільсько-господарчих фільмів, роблять ще і, частково, вже закінчують такі картини: „Цемент“, „Водогін“, „Зуби та догляд за ними“, „Киньмо курити“, „Порцеляна“ тощо. Кінчають фільмувати, чи вже монтують такі художні фільми—насамперед новий твір О. Довженка „Земля“. Фільм



Вгорі—кадр з фільму М. Шпиковського „Хліб“. Внизу—з фільму О. Каплера „Моя жінка“.

про сучасне село, поема про його героїв, його будівників. Потім „Квартали передмістя“ Г. Гричера (комсомольський побут на тлі невеликого провінційного міста) „Хліб“ Шпиковського, „Вітер з порогів“ (будування Дніпрельстану—ось тло цього фільму) Кордюма, „Моя жінка“ Каплера, „Агромінімум“ (культурфільм) О. Перегуди тощо.

Ще кілька нових тем перебувають у режисерській розробці.

Довгим вузьким коридором розташовано режисерські кімнати. На дверях кожної з них—таблиці з прізвищами робітників режисерської групи.

Буває, що кімнату ввесь час зачинено,—це ознака того, що група десь знімає.

А то чути з режисерської кімнати стрекіт—переглядають на маленькому апараті матеріял.

Буває—тиша, а замкнено з середини:—монтують.

Кінці стрічок висять з монтажного кошика, висять з полицок на монтажному столі чи барабані—це йде монтаж.



Кадр з фільму Г. Гричера „Квартали передмістя“.

Іде монтаж, а далі безкінечні перегляди на великих та малих апаратах...

Отак в гарячій повсякденній роботі створюються фільми

На дверях червоного кутка начеплено якогось великого пляката. Біля нього зібрався наряд. Молодий кінематографічний народець. Жваво гомонять. Обмірковують об'яву.

Об'ява:

„Такого то грудня 1929 р. відбудуться збори робітників та службовців фабрики. Порядок денний: 1) доповідь інж. Шорина (винахідника радянської системи звукового кіна—тонфільму); 2) інформація дирекції“.

Слухають уважно.

Майже всі зібралися.

Тихо й спокійно розповідає тов. Шорин про свій винахід.

По руках ходять фотографії апаратів тонкіна та шматки звукової плівки.

Що ж робимо ми, щоб почути, як говорить „великий німий“?

Перший комплект тонової апаратури для ВУФКУ вже майже зроблено.

Закінчено й надіслано його буде їна нашу фабрику у лютому, а це значить, що в березні кіно заговорить українською мовою.

До апаратури цієї багато ще чого треба. Насамперед—ательє. Адже для звукового фільмування навряд чи ще десь можна найти менш придатне приміщення за головний знімальний павільйон Київської кіно-фабрики.

Вся ця колосальна, залізом пов'язана скриня аж гудом гуде, коли якийсь тесля в одному з закутків загання цвяха в декорацію.

Лункий, громохкий, надто великий він—цей павільйон. Звукове фільмування вимагає приміщення мало що не абсолютно протилежного. В павільйоні для звукового фільмування навіть нечутна шамотня кроків—і це найбільший злочин. В ньому мають гаснути всі звуки, і луна рішуче виганяється з його стін.

Тому перед фабрикою тепер стоїть невідкладна й нагальна справа якхутчій побудувати бодай невеличкого павільйона, якогось приміщення, пристосованого до вимог вельми примхливого звукового фільмування. Вже розпочали роботи, щоб це завдання, що його не виконавши, годі й мріяти про український звуковий фільм, якхутчій і якнайліпше реалізувати.

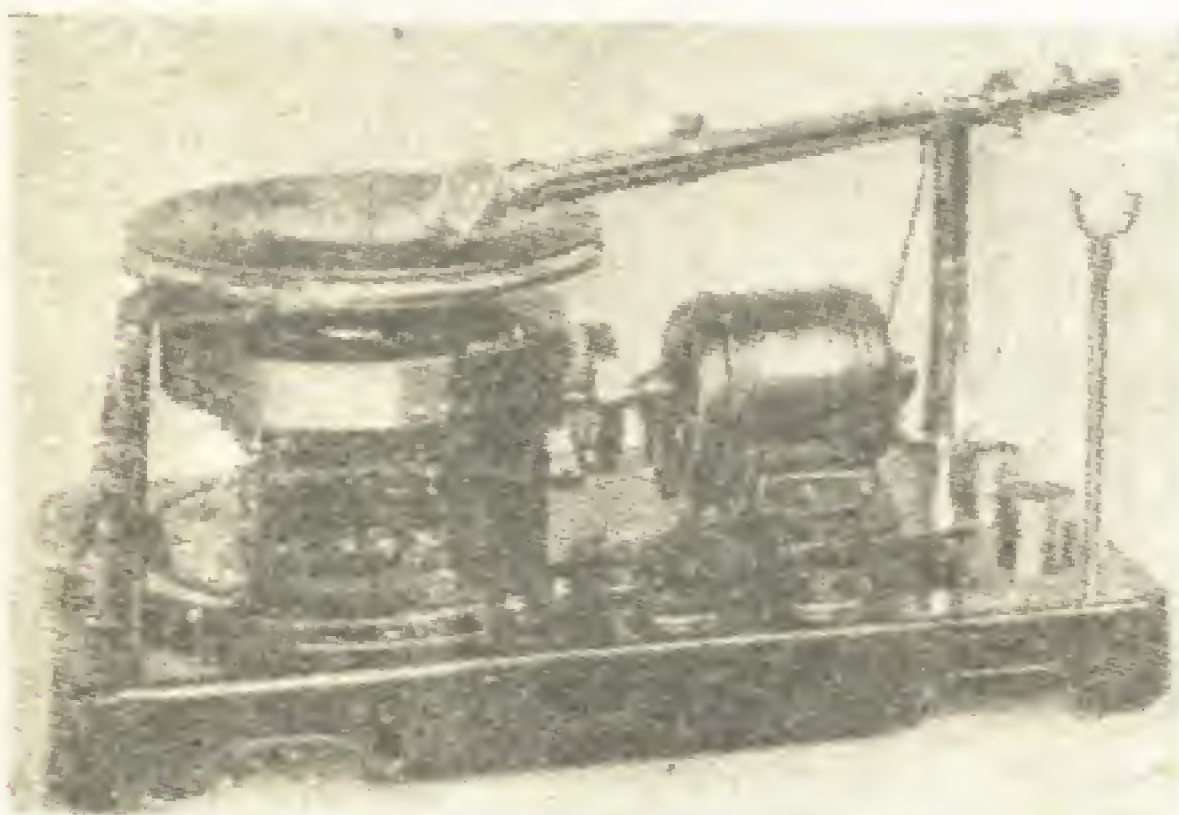
Г. Лойко.

ПРИНИТІ ТЕХНІКИ

Звукова кіно-апаратура Местера

Оскар Местер, видатний німецький винахідник, конструктор кіноапаратури різного роду, вже давно працює над справою синхронізації звуку з кінопроекцією, тобто над справою повного суміщення образу на кіноекрані зі звуками, що відбуваються під час дії.

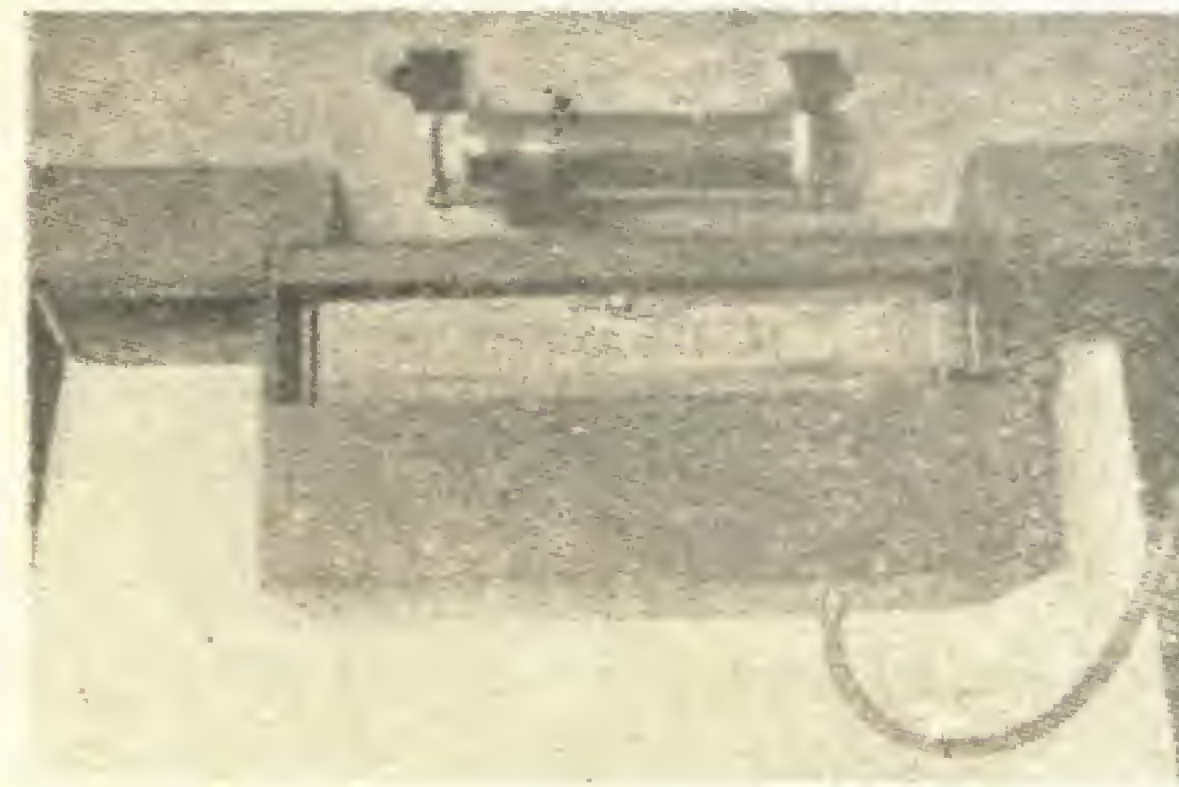
Нещодавно на засіданні німецького кіно-технічного товариства Оскар Местер озвучив збори з трьома апаратами, що їх сконструював за останній час. Апарати мають назви винахідника. Це Местерфон, Местроном та Хрономестер.



№ 1

Местерфон — це грамофон, поєднаний з проектором. Служить він для демонстрації звукових фільмів. Синхронізацію звуків з ходом проекції Местерфон забезпечує цілковито, Оскар Местер — прихильник „голкового“ тонфільму, тобто вважає, що принцип грамофону на даній стадії розвитку тонфільму забезпечує покищо найкращі наслідки, але він не відкидає того, що запис світло-звуку може, з часом, і давати кращі ефекти.

Местерфон побудовано двох родів, що один з них видно з поданої світліни (№ 1). Вживання тої чи іншої конструкції залежить від характеру проекційного апарата, кінобудки та інших місцевих умов. Местерфон № 1 механічно з'єднується з проекційним апаратом, Местерфон № 2 рухається



№ 1

за допомогою спеціальної конструкції синхронного мотора. Обидва апарати мають приладдя для встановлення синхронізму, тобто суміщення дії фільму зі звуком грамофонної платівки, що її ставиться на круг Местерфона. Як видно зі світліни, Местерфони досить компактні й не займають багато місця.

Местроном — це апарат, за допомогою якого винахідник підтримує співзвучність живої музики оркестри з фільмом. Тут не дирижер оркестри — підпорядкований ходові фільму, а хід фільму орієнтується на музику. Местроном можна вживати так при німих, як при звукових фільмах. В останньому випадку местроном допомагає слідкувати за звуками, яких не може дати оркестра, як, наприклад, розмова, спів, шум вулиці тощо.

Местроном, як видно зі світліни № 2, це рухливий механізм, сполучений з кінопроекційним апаратом. В местрономі рухається бинда з написаними нотами. Механічне або електричне сполучення Местроному з проекційним апаратом керує рухом останнього в залежності від ходу нотної бинди. Через те, що запис нот на бинді відповідає, як видно зі світліни № 3, часові звучання, Местроном дає можливість хід фільму ув'язувати з музикою. Верхня частина світліни № 3 показує запис нот на бинді местроному. Тут простір між нотами відповідає їх тривалості. Нижня частина світліни показує звичайний запис нот, коли немає відповідності між тривалістю нот та їх записом. Местроном ставлять коло пюпітру дирижера й він керує оркестром за биндою, що проходить перед його очима. Таким чином рух картини підпорядковується музиці, а не навпаки.

Нарешті третій апарат — Хрономестер. Він дає можливість подавати в різні місця звуковий супровід, що подається з одного апарату. Оскар Местер встановлює на різних місцях кінопроекційні апарати з Хрономестерами. Водночас пущені апарати даватимуть не тільки однакову проекцію на екрані, але й однако-



вий звуковий супровід. При хрономестерах досить буде мати Местерфон в одному місці, а посилювачі та гучномовці передаватимуть звуки в різні залі.

Оскар Местер вважає, що хрономестери будуть особливо придатні для шкіл і взагалі для культосвітньої роботи.

Звукове кіно в поїзді

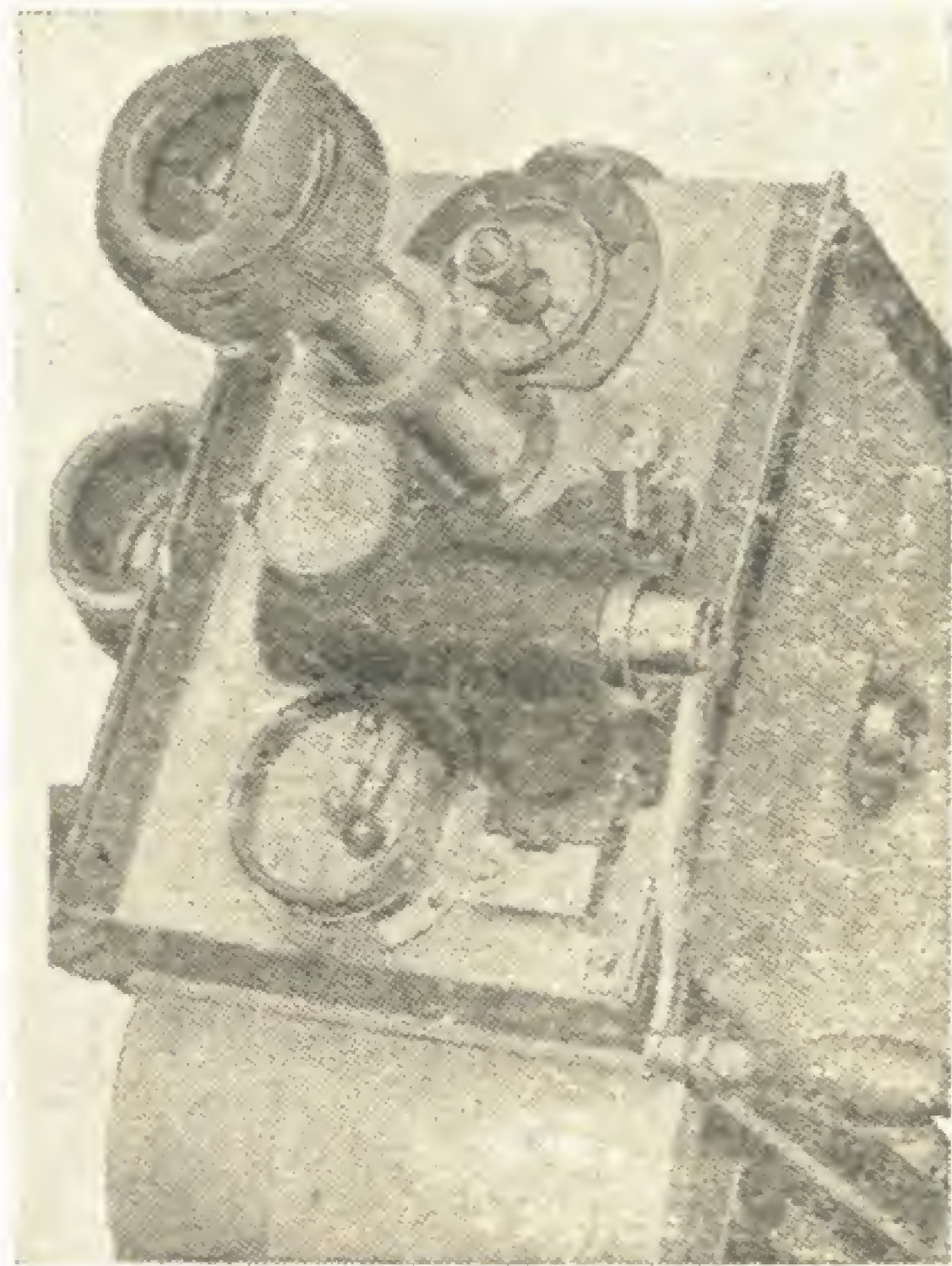
Американські компанії Вестерн, Парамонт та Юніон-Пасіфік-залізничні силами організували виставу звукового фільму в поїзді, що їхав між Лос Анжелосом та Лас Вегасом. Було устатковано спеціального вагона, в якому вмістилося 50 глядачів. Показано було розмовно-звуковий фільм „Вірґініон“, а також кінохроніку Парамонта.

Камера для репетицій

Один з операторів американської фірми Метро-Гольдвін-Майер винайшов і сконструював „Камеру для репетицій“, яка дасть можливість кінорежисерам слідкувати на екрані за спробами артистів. Лінза камери встановлена на малому проекторі, який давав репродукцію образу на малому екрані. Ставлячи апарат там, де пізніше буде знімальна камера, режисер може таким чином слідкувати за репетиціями й, вираховуючи кути, уникнути витрати багатьох годин шукання та спроб.

Універсальний знімальний апарат

Чим далі, то все більше ростуть в кінематографії вимоги щодо операторської роботи так з технічного боку, як і з боку художнього. В зв'язку з цим кінооператор повинен бути якнайкраще озброєний, щоб мати можливість найрізноманітніше знімати. Оператор, отже, повинен мати не тільки нормальну камеру

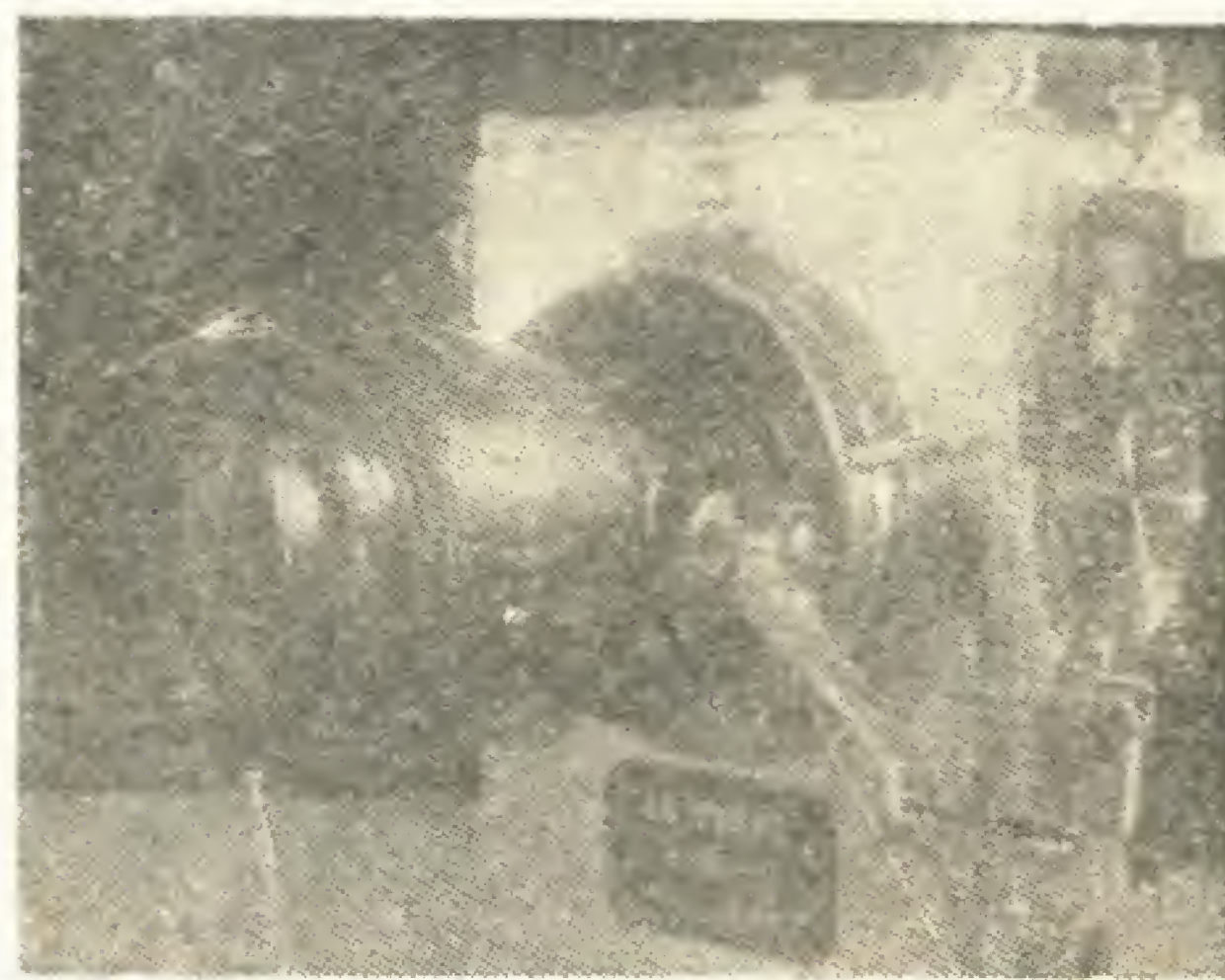


для нормального та трюкового знімання, він повинен також мати приладдя для високої частоти, бо за останній час стали все більше вживати знімання „лупою часу“ не тільки для технічної, наукової мети, як напр., для спортивних фільмів, ба й для ігрових фільмів.

Важливою подією на закордонному кіно-ринку є те, що заводи „Асканія“ в Берліні випустили „єдиний“ апарат-знімальну кіно-камеру, яка пристосована так для нормальних трюкових знімань, як для знімання високої частоти. Цим самим оператори позбавлені потреби мати дві камери, як було до цього часу: вони мають можливість набути універсальну камеру водночас для нормальних, трюкових та прискорених зйомок.

Трюковий об'єктив

Фірма „Дебрі“ випустила спеціальний трюковий об'єктив, що дає можливість водночас знімати дві сцени. Можна, наприклад, знімати одну сцену під одним



кутом зору, а другу — під другим: маленька фігура одної особи буде стояти на руці другої й там рухатись. Можливі й інші комбінації.

На фоті — знімальний апарат з прилаштованим трюковим об'єктивом.

НА ТИСЯЧАХ МЕТРІВ

Щотижня перед мільйонною аудиторією кіно-театрів Радянської України проходять нові й нові фільми. І той радянський фільм, що не повинен пройти непомітно по наших екранах, що його кожен мусить бачити, і той наш „середнячок“, що його, на жаль, в нас ще так багато, і той, що, часом, прокрадеться таки на наші екрани, закордонний мотлох. Ось про ті фільми, що їх бачитиме наш глядач, оповідає ця сторінка нашого журналу.



Кадр з фільму „Хлопчик з табору“.

Коли спалахне вогнями засніжене місто; запалюються живими образами залі кінів.

Сотні, тисячі очей поспішають побачити нові картини кіна, що їх розкривають метри, тисячі метрів плівки. Розсотує стрічки кіно-апарат і вони відживають перед глядачевими очима.

Що ж побачить глядач цього місяця?.. На кіно-плякатах ми побачимо нові назви: ось художні фільми ВУФКУ: „Тобі дарую“ і „Хлопчик із табору“. Ось Совкіновські „Стороння жінка“ й „Привид, що не повертається“. Закордонна „ідилія“: „Нічний крик“ та наш культурфільм великої цінності „Соловки“.

Найвизначніший з цих фільмів „Привид, що не повертається“—режисера Роома. Картина надзвичайної експресії, глибини і високих формальних досягнень. Картина за темою письменника Анрі Барбюса (оповідання „Побачення, що не відбулося“), що не боявся кидати в очі світовій буржуазії слова чи образи, повні гнівного обурення. Фільм змальовує побут величезної „культурної“ європейської тюрми, влаштованої за останніми принципами техніки...

Хозе Реаль—засуджений довічно, давно мулять очі адміністрації тюрми, бо він ватажок сміливих в'язнів-протестантів. Хозе треба усунути, і адміністрація користується з того дня волі, на яке має кожний в'язень, просидівши 10 років. З цього дня волі вже ніхто не повертається... Хозе виходить на волю, і за ним стежить „милий і шляхетний“ шпик... Але Хозе стає під захист могутнього кола робітників. Так, він теж не повертається до тюрми. Але не для смерті, а для бурхливої боротьби на чолі страйку.

Прекрасна режисерська робота, про-

сякнута глибиною задуму, оригінальні декорації художника, добра операторська праця надає цьому фільмові надзвичайної суцільності. Кадри „Привіда“ своєю насиченістю не проходять повз глядачеву увагу,—вони рвуть, зворушують, захоплюють глибоко й повно.

У циклі фільмів з міжнародного робітничого руху ця картина чи не перша щодо оригінальності оформлення. Жодного трафаретного, неживого образу. Постаті Хозе, постать „культурного шпика“, що ніжно милується польовими квітами, чекаючи на слушну хвилину, щоб застрелити людину,—живі й багаті своєю виразністю.

І після жахливого видовиська висококультурної тюрми, де винайдено нелюдські засоби знущання з людини, таким контрастом дивляться на нас з екрану



Кадр з фільму „Хлопчик з табору“.

кадри „Соловків“, культурфільму, в якому здійнято Соловецькі табори особливого призначення...

Соловки—не в'язниця. Соловки не місце катування злочинців. Соціально шкідливі елементи, що їх заслали на відповідний термін з метою ізоляції від суспільства та виправлення, перевиховання, живуть і працюють в Соловках, як бачить глядач, в більш нормальних, більш вільних, більш здорових умовах, ніж, наприклад, жив колись, до революції, кожен „вільний“ робітник чи селянин, або живуть і тепер робітники якоїсь капіталістичної країни.

Глядач може простежити за всіма етапами проходження засланця, від моменту прибуття до міста Кемі аж до повернення в'язня на суходіл. На екрані показано життя засланців, працю, промисли, величезну культуроту, що переводиться

тут. Той самий Соловецький монастир, що відігравав протягом майже півтисячріччя роль оплоту темряви релігії й захисника царату—зараз сприяє своєю працею культурному й господарчому розвитку півночі.

„Стороння жінка“—побутовий фільм, комедія, що картає міщанське ставлення до жінки серед провінційних обивателів і, в деякій мірі, й серед людей нового гатунку (той же прокурор Каваринов).

Прокуророва дружина, по волі випадку, опинилася без грошей і притулку в маленькому провінційному місті і там мусила скористатися з гостинності молодого комсомольця.

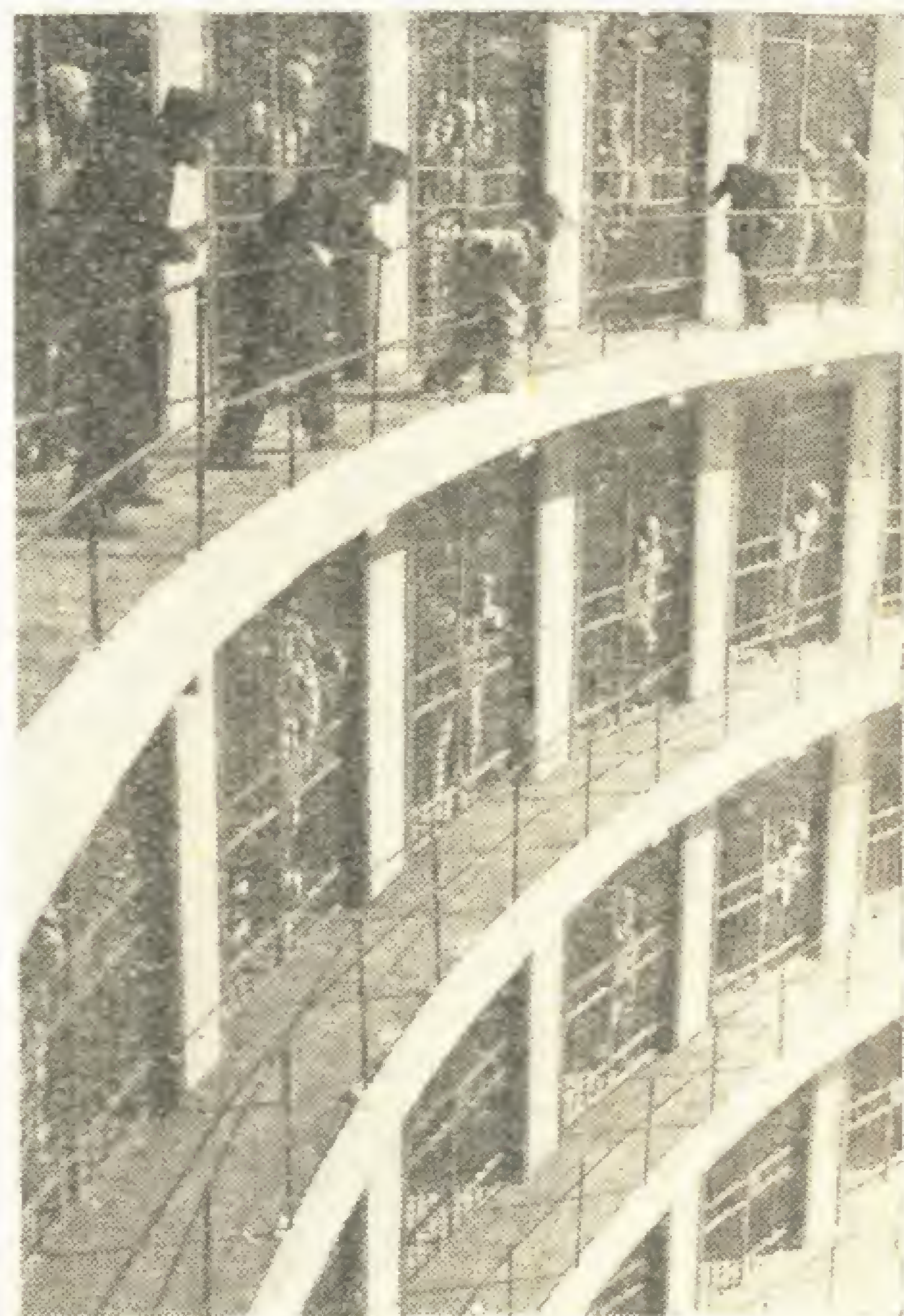
Поява молодої жінки в хаті комсомольця, який тільки що випроводив свою дружину на пологи, утворює в кублі провінційного міщанства цілу сенсацію... Рій пліток, цькування переслідують жінку й комсомольця. Сфабрикована фотографія, брудний лист до осередку, і вузол зав'язано.

Конфлікт розв'язується щасливо, але тоді, коли в родині комсомольця, після з'ясування, не лишається ніяких хмарок, прокурор не може перебороти в собі міщанського недовір'я до дружини...

„Стороння жінка“—комедія з ухилом в гротеск, місцями переходить в драму. Пристойно зроблена (молодий режисер Пир'єв), вона всеж таки лишається в межах легкої сатири.

„Хлопчик з табору“—виробу ВУФКУ (режисер Штрижак) тішить своєю простотою й певним намацанням шляхів до справжнього дитячого фільма.

„Хлопчик з табору“—просте оповідання про хлопчика, сина цигана, конокрада несамохіть, що потрапляє до здорового побуту дитячої комуні, його маленька трагедія, коли його підозрівають у крадіжці,—має великий інтерес для дитячих мас і в той же час тепло сприйметься й дорослим глядачем, якому дорога справа виховання дітей Радянського Союзу. М. Р.



Кадр з фільму „Привид, що не повертається“.



Чарлі про себе



Я, Чарлі Спенсер Чаплін, народився 16 квітня 1879 р. в Фонтенебло біля Парижу. Ця непомітна подія трапилася в той час, коли моя мати, Флоранс Гарлен, артистка англійського Мюзік-голу була в закордонному турне.

Як завжди й у всіх таких артистів, злидні перші заглянули до моєї колиски. Мій батько, чудовий комік англійських вар'єте та мюзік-голів, на жаль захопився горілкою, і цим самим засудив нас на злидні. Що може бути страшніше від алкоголю. Люди, біжіть від нього! Незабаром моя мати, я і мій старший брат Сідней повернулись до Англії, до Лондону, де моя мати почала свої виступи. Ми жили в бідному робітничому кварталі Лондону в районі Кенінгстон, де купчилася біднота. Ми, мій брат і я, рано зазнайомилися з лихом, злиднями й пороком.

Нашою їжею дуже часто був водянистий суп, що його випрошував мій брат Сідней в різних філантропічних товариствах. Я не міг йому допомагати в цьому жебрацтві, бо ми мали лише одну пару черевик, коли це зтоптане дрантя можна назвати черевиками.

Батько, виснажений від голоду, помер у лікарні через горілку, лишивши нас у гірких, безпросвітних злиднях.

Я шукав роботи, шукав заробітків.

Батько, викривши у мене ще в дитинстві здібності копіювати всіх і все, що траплялось мені перед очі, та музичні здібності, штовхнув мене, тоді ще дитину 5-ти років, на сцену, а шости років я вже виступав на різних приміських сценах. Але заробіток цей не був сталий і не сприяв поліпшенню нашої гіркої долі. Я був довгий час коноюхом, поденним робітником, стукав у всі двері, щоб знайти хоч якусь можливість заробити кілька копійок, щоб підтримувати надломлене здоров'я матери. Я був безпритульний, ночував тижнями під склепінням Вестмінстерського мосту, жив іноді в притулках, ночліжних домах, а мати моя довгий час лежала в лікарні.

Коли наші злидні досягли апогею, раптом мою мати запросила до одного з мюзік-голів. Хвора, прийняла вона запрошення, але це щастя тяглося лише кілька тижнів і ми знов опинилися на вулиці й без грошей. Брат Сідней поїхав юнгою до Америки і допомагав нам іноді, але йому теж жилося не краще від нашого.

Але нараз мені пощастило в маленькому театрі, що мандрував по Англії. Мені було 14 років. Ми грали скетча „Поштова Контора“. Все своє вміння вклав я в цю ролю, вгризся зубами в неї, бо справа йшла про „бути, чи не бути“. Я знав—не сподобаюсь я директорові—моя мати і я будемо знов голодувати, а сподобаюсь—тоді я зможу щодня годувати мою матір, хоча б тарілкою гарячої юшки.

Сцена не була мені чужа. Ще до цього я танцював у трупі „8 ланкаширців“ ковбойські танки.

Тепер я маю справжню ролю в театрі. Я промовляв, глядачі слухали мої слова, сміялися з моїх жартів і мене ангажували директори.

З того часу майже завжди мав роботу, але то був період самої фантастичної халтури.

Я мандрував з трупою по Англії, мати і я вже не голодували так часто.

Незабаром повернувся з Америки брат. Він вирішив стати актором, але йому не пощастило і довелося знов повернутися до

старого ремесла. Коли мені було 19 років, мене запросив відомий Фред Карно до своєї трупи, де в огляді „Вечір“, в Лондонському Мюзік-голі, я грав п'яного.

Огляд мав великий успіх, ми грали його кілька сот разів, об'їздили всю Європу, а потім наважилися податися до Америки.

Там почався щасливий період мого життя і я заробляв вже 100 доларів на тиждень. Я вважав себе за багатія.

Одного разу ввечері в нашому театрі був кіномагнат того часу—Мак Сенет. Він запросив мене на 125 доларів на тиждень для Кейстон-Фільм-Товариства. Я почав зніматись.

Спочатку це були короткометражки, що на них ніхто не звертав уваги. Потім мені пощастило добитися права бути режисером своїх фільмів. Це було вже в Нью-Йорку. Публіці сподобалися мої жарти, і я міг продавати свої фільми з великим успіхом. Я зазнав щастя і втіхи світового визнання й успіху, і з ними звалилася на мої плечі тяжка відповідальність за все, що я роблю. Від цього ставало страшно.

Я перший з артистів Америки вирішив видертися з лабет капіталістів і дешевих солодких ідей, що ними частують вони наше велике мистецтво. Разом з Грифітсом, Мері Пікфорд і Фербенксом, заклали ми „Об'єднання Артистів“.

Тепер я вже почав робити картини на 3 частини і незабаром зробив свою першу велику картину „Кід“, що в ній вперше показав світові Джекі Кугана (1920). В 1922 я випустив „Пілі-

грима“, а слідом за ним в 1923 „Парижанку“, в 1924—„Золоту пропасницю“, в 1927 „Цирк“, що забрав у мене 3 роки роботи.

Про свою творчість можу сказати, що хочу спробувати перебудувати, поліпшити світ, викоренити соціальні несправедливості й нерівність буржуазного суспільства. Хочу, щоб молодше покоління, що підрастає, не було примушене так страждати, так голодувати, як довелося мені. Я хочу, щоб зросла міцна зміна. Я хочу, щоб люди розуміли один одного краще й з більшою чутливістю ставилися один до одного. Хочу ще багато дечого.

Поки що це все.

Чарлі Чаплін.

Він, цей найбільший кіно-актор світу, мріє про перебудову світу, про знищення соціальних нерівностей тощо. Але, потужний талант у мистецтві, в галузі соціальних взаємин, в галузі розуміння справжнього ества капіталістичного світу, він не підноситься над рівнем звичайного мрійництва, обивательських (в ліпшому разі) сподіванок на „мирну“ перебудову суспільства. Правда, капіталістичні гіени навіть таке мрійництво вважають за небезпечне для себе, і нещадно цькують Чапліна, ставлячи для його роботи всілякі перешкоди.

Робітнича преса всього світу, визнаючи всі величезні здібності цього актора, цілком правильно оцінює його, як нікчемного мрійника щодо соціальних взаємин, „християнського соціаліста“, фабіянця, що, хоч і критикує капіталістичний лад, й проте боїться вдарити його рішуче й потужно. Оцінюючи творчість Чарлі Чапліна, ми не мусимо забувати за це. Чарлі Чаплін і сам, як громадянин, і як творець—не може вийти мужньо на бій зі світовим обивателем.

З. Орський.



ПАЦИФІЗМ НА МИЛИЦЯХ

13

В день 1-го серпня цього року над світом чорною хмарою просунувся спогад про божевільний „патріотизм“, що 15 років тому кинув культурні народи Європи в пекло найжахливішої війни. Організований пролетар цілого світу відсвяткував цей день на знак міжнародного братерського єднання трудящих в боротьбі за соціалізм.

Але проводирі капіталістичних країн знову намагаються засліпити очі людськості ідеями націоналізму, спровокувати нову братовбивчу війну.

Громадська думка в цілому світі, почувавши цю небезпеку, збуджується навколо ідей пацифізму. Паралельно зі зростанням мілітаризму, на Заході росте й антимілітаризм.

Кіно, цей могутній чинник сучасної культури, використовують якнайширше для просування ідей пацифізму. Правда, цей безсилий пацифізм часто слугує лише за прикриття звірячого мілітаризму.

Майже щотижня на світовому ринкові з'являються нові антивійськові картини й обходять з незмінним успіхом екрани всіх країн. І треба сказати правду, що кіно допомогло багато у виявленні жаху й безглуздя світової бойні.

Зрозуміло, що капіталістичні кінотовиробничники не так дбають за добробут народів, як за свої прибутки, але вони добре знають, що фільми з антимілітаристичним ухилом є зараз найрентабельніший крам.



Закордонний скран знає фільми, що їх бачило майже все доросле населення так в Європі, як і в Америці. Це, в першу чергу, американські фільми: „Крила“, „Крик кожного серця“ та „Безименні герої“. Фільми ці мають в основі романтику, інтригу й подають трагічні колізії героїв, що їх єднає любов та дружба, а роз'єднує обов'язок перед „батьківщиною“. Зрештою — звичайний шаблон Голівудської продукції; єдина різниця в тому, що за фактуру тут слугують події світової війни.

Незрівняно вище від цих картин стоїть французький документальний фільм роботи режисера Леона Пуар'є „Верден — привиди історії“ або „Верден — кров двох народів.“ Під цією останньою назвою фільм переможно панує зараз по всіх екранах Німеччини.

Вже самий факт, що військовий французький фільм потрапив до Німеччини й має там величезний успіх, є річ варті великої уваги.

Більше того: німці йдуть дивитися цей фільм не для того, щоб полоскотати нерви; вони хочуть ще раз віджити в собі й пережити цю жахливу бувальщину, один з найкривавіших епізодів світової війни.

Найбільший театр у Берліні, — пише закордонний кореспондент, — „Моцартсгауз“, де показують „Верден“, затягнуто в середині чорним, жодних вигуків серед глядачів, тільки глибокі зідхання та істеричні крики жінок раз-у-раз пронизують жахливу тишу, що нависла над залем.

А на екрані повільно проходять всі етапи оборони та здачі Вердену, того самого Вердену, де протягом трьох років ні на мить не ущухала канонада, де щодня гинули тисячі людей, а газетні шпальти байдужо сповіщали світ, що під Верденом, мовляв, тихо, без змін.

Хто більші герої в цій лютій боротьбі? І для чого, зрештою, був потрібний їхній безглуздий героїзм?

Талановитий режисер зумів інсценізувати в цьому фільмі весь жах, все безглуздя світової війни.

Особливо красномовний останній кадр: переможець і переможений, француз і німець, що пройшли пекло під Верденом, мовчки й задумливо стоять один проти другого.

Мільйони трупів не роз'єднують їх, — вони простягають один одному братерські обійми...

І тисячі глядачів, утираючи сльози, плескають цьому німцю. Вигуки „геть війну“ лунають все дужче й дужче.

Так, ми погоджуємося, що факт з'явлення фільму „Верден“ в капіталістичній Європі й спосіб, в який реагують на нього представники двох націй: вчорашніх, а може і завтрашніх запеклих ворогів, знаменує велику перемогу пацифізму.

Але нас, громадян першої в світі держави трудящих, нас не може задовольнити цей надто обережний спосіб агітації проти війни.

Закордонним антимілітаристським фільмам бракує того убивчого паралелізму, який впливає і назавжди переконує і в „Жовтні“, і в „Кінці С-кт Петербургу“, і в низці інших радянських фільмів.

Мимохіть згадуєш байдуже, тупе обличчя Миколи II з фільму „Арсенал“ і запис в щоденнику „Сьогодні убив ворону“ в той момент, коли на фронті смертельним сміхом заходяться отруєні люди й в тяжкій втомі падає на недосіяну ріллю стара мати.

А солодкий сентименталізм останнього кадру „Вердена“ нас не зворушить. Хай обнімаються француз з німцем, не лякайтеся, добродії-капіталісти, це лише на екрані, а свої репарції ви стягнете до останнього сантиметра. І потім: чого вони такі похмгурі, ці два салдати, чого вони так поспускали голови?

Вони переконалися, що війна — безглуздя, їм боляче й соромно, але іншого способу розв'язувати свої непорозуміння їм натомісць не дано.

І доки мільйони трудящих німців і тру-

дящих французів не знатимуть твердо, що в них єдиний ворог — капіталізм, — доти солоденькі фільми з екрану не переконуватимуть і не віддалятимуть страхіття нової війни.

С. Фроленко.



Кадри з фільму „Верден — привиди історії“.

Звуковий кіно-буквар

Режисер Щепановський закінчує на фабриці Міжробпомфільма постанову „Звукового кіно-букваря“. Фільм призначається для навчання неписьменних.



Цілий фільм буде звуковий, збудований за методом рівнобіжного асинхронного монтажу.

На світлині — робочий момент фільму.

Новий культурфільм ВУФКУ

На Київській кіно-фабриці за замовленням Укрбуряксоюзу зафільмовано чотири короткометражні сільсько-господарчі культурфільми.



На поданому фоті кадр з одного з культурфільмів „Бурякові шкідники“.

Ставив фільм режисер Швачко, знімав оператор Чернявський.

Кіно-театри СРСР

На початок 1930 року у Радянському Союзі є 12.155 кіно-установ. З них пересувовок — 4.339 та шкільних — 197.

На кінець п'ятирічки кіно-сітка Союзу має становити загалом 65.349 одиниць, тобто зросте у 5½ разів. Зокрема, варто відзначити зростання шкільної сітки, що має становити 1934 року 21.636 одиниць, тобто зросте в 110 разів.

Сценарій та соцзмагання

Група робітників електрозаводу у Москві звернулася з викликом до Міжробдопфільма про виготовлення, за допомогою робітників, сценарія про виробничу та громадську діяльність заводу.

Міжробдопфільм виклик прийняв. На завод відряджено ударну бригаду сценаристів і режисера.

Совкіно взяло до постанови сценарій Б. Зорича „Не зважаючи на персони“, що автор написав його на соцзмагання з ленинградськими сценаристами.

Наш фільм закордоном

Протягом 1928/29 року радянські фільми показували по 32 країнах світу, не враховуючи Австралії.

ПО КІНОФАБ

„Нафта“

Режисер-оператор Ю. Желябужський закінчив постанову великого культурфільму для Міжробпомфільма під назвою „Нафта“.



В фільмові показано весь процес добування та обробки нафти та побічних продуктів.

Для фільма знято також нового нафтопровода між Баку та Грозним.

Подано кадр з цього фільму.

„Блакитний експрес“

Швидко на екранах України демонструватиметься фільм, що його зроблено Ленінградською фабрикою Совкіна, за згадкою назвою.

Експрес, що проходить територією сучасного Китаю, захоплюють обурені робітники-німці, що йдуть в цьому ж експресі. Точиться жорстока боротьба між повстанцями та салдатами, що охороняють представника „великої держави“.



Фільм ставив режисер І. Трауберг за сценарієм Ієрихонова.

Крім акторів-росіян, у фільмові знімалось багато китайців.

На світлині актори Черняк та Арбенін в цьому фільмі.

Поїзд — ліліпут

До картини „Студентка“, що її кінчає фільмувати на Київській кіно-фабриці режисер О. Каплер, художник С. Зарицький дав надзвичайно цікавий макет частини залізничної колії з мостом, що ним вночі проходить потяг, відбиваючись у воді.

Декорацію усю цілком побудовано в павільйоні фабрики. Всі деталі: від моделі паротягу й вагонів, до роликів на теле-

графічних стовпах, виготовлено штучно у масштабі 1/20 нормальних розмірів. Макет вражає своєю реальністю, як бачимо на поданій світлині.

Колиб не постать художника, що йому цей макет забрав шість днів упертої напруженої праці, то глядачеві й на думку не спало б, що це щось інше, а не справжнє фото справжньої залізниці.



РИКАХ СВИТУ

Один в п'яти лицах

Артист Пауль Муні грає в новому американському фільмі „П'ять обличчя“ п'ять різних осіб, а саме (див. на фоті зліва на право): мага Діаблеро, Франца Шу-



берта, боксера-негра Джо, Наполеона та старого доглядача одного з паризьких музеїв.

У цих масках Пауль Муні досяг вищого щаблю мімічного та трансформаторського мистецтва.

„Козаки“ по-американськи

Попит на „журавлини“ в Америці не зменшується. Американський міщук вимагає екзотики на „російські“ теми. На фоті подаємо „Водка-тріо“ з нового фільму Метро-Гольдвін-Майер „Пісня бестії“.



На цей раз славних „козаків“ грають три природні американці. Несмак і глупоту американських кіно-спекулянтів як найкраще з цього фота видно. Так вони готують кіно-страву для своїх глядачів.

Нові сочки для кіно-камери

Американський винахідник Говард Біч запатентував новий гатунок сочок для знімального апарату, що мають, на думку фахівців, зробити революцію.

Бічові сочки дають можливість знімати в похмуру годину, в сутінках, вимагають для експозиції лише 1/200 частину секунди (замість 1/25 при звичайних сочках) і дають значно більшу чіткість образу. Надзвичайно придатні для кіно-хронікальних зніманих.

Макдональдова цензура працює

Англійська цензура заборонила демонстрацію радянського фільма „Новий Вавилон“, якого більша частина закордонної преси вважає за шедевр нашої кінематографії.

Цензура заборонила фільм тому, що він є „прославленням Комуни 1871 р.“. Макдональдові посіпаки й тут показали своє чорне, реакційне, люте до всякого бодай натяку на революційність, лице.

Перші жертви тонового кіна

В Н'ю-Йоркському тоновому ател'є „Пате-Мангатан“ з невідомої причини вибухнула під час знімання велика пожежа, що від неї погоріло все ател'є й втрачено життя 10 осіб.

Знімали фільм „Чорне та біле“. В ател'є працювало понад 100 осіб. Готувалися знімати кадр за участю балета. Раптом присутні помітили, що задня завіса на сцені зайнялася вогнем. Зчинилася страшна паніка. Всі кинулися втікати по сходах. Через силу горючого матеріалу, що був у ател'є, у мить спалахнуло все приміщення.

Більшість жертв загинула під час паніки. Крім 10 трупів, зпід руїн ател'є витягли 20 тяжко поранених. Грошові збитки величезні.

„Чотири пера“

Автори „Чанга“—Купер і Шедзак повернулися до Голівуду після річного перебування в серці Африки. Вони зазняли дуже багато документального матеріалу, який буде використано для великого фільму „Чотири пера“, де буде показано життя „диких“ народів та тварин Чорного Суходолу.

Велетенський „палац фільму“

Найбільший у світі кіно-театр „Роксі“ в Америці міститься у величезному хмарочосі на Бродвеї, головній вулиці Н'ю-Йорку. Заля цього театру містить понад 6.000 осіб. Театр обслуговує оркестра з 130 осіб. В театрі весь час вартують два



лікарі. Вхідні квитки коштують 1 долар (біля 2 карб.). Лише ті капіталісти, що мешкають в центрі міста та що можуть платити такі гроші за розвагу, є відвідувачами цього палацу.

На фоті подаємо зовнішній вигляд „Роксі“.

Тонфільм під чистим небом

Оце фото показує нам одночасове оптичне та звукове знімання у подвір'ї ател'є „Клянфільм“ (Німеччина). Ліворуч — сцена до знімання: мандрівний цирк з віслюком та шарманкою. Під стінкою — мікрофон, що подає звуки до знімального звукового апарату в середині ател'є.

Серед двору — знімальна камера для великих плянів, від неї праворуч — стіл режисера з механічною сигналізацією. З боку — друга знімальна камера для загальних плянів.



На передньому пляні плакат зі застереженням: „Увага. Тонфільм. Абсолютна тиша“.

З кінокамерою навкруги землі

Артур Блек разом з двома операторами розпочав подоріж навкруг землі, щоб зняти великий культурфільм про краєвиди, пам'ятники, звичай всіх країн світу. Подоріж відбувається коштом великої американської фірми „Фокс“. Знімання проводиться апаратом „Мувітон“, отже фільм буде звуковий.

Приклад, вартий наслідування

Берлінський „Фільм-Кур'єр“ повідомляє, що в Саксонії є 762 учителі, які мають дипломи „операторів проєкції“, тобто кіномеханіків.

Найбільше в світі тон-ател'є

Велика американська радіо-фірма „Радіо-Корпорейшн“, що до цього часу змагалася з Т-вом „Вестерн-Електрик“ за гегемонією на тонфільмовому ринку Америки, прикриваючись іншими суто-кінематографічними фірмами, тепер виступила відверто на арену кіно-виробництва. Вона збудувала колосальне селище з павільйонами для звукового фільмування. Це спорудження коштує 3.000.000 доларів і вважається за найбільше у світі серед тонових ател'є.

Визнають наші досягнення

Газета „Н'ю-Йорк Таймс“, подаючи інформацію про перший показ радянського тонового фільма у Москві, зазначає, що, за загальним визнанням критиків, радянська система ані трохи не гірша від американських апаратів тонового кіна.

Бійка навколо тонкіна

Запровадження тонового фільма в Америці висунуло на перший план у кіно-індустрії дві могутні електричні компанії «Радіо-Корпорейшн» та «Вестерн Електрик», що дали дві різні системи тонового кіна «Фотофон» (запис звуку на плівці) та «Вітафон» (запис на дисках) і ведуть між себе запеклу конкуренцію. Великі злиття американських кіно-трестів у могутні концерни, що відбуваються тепер, є, власне кажучи, перегруповання сил навколо цих двох могутніх конкурентів.

Зараз ведуть переговори про злиття фірми «ПарамOUNT», «Варнер» та «Юнайтед Артистс», що групуються навколо «Радіо-Корпорейшн». Проти них стоїть велике об'єднання: «Вестерн-Електрик», «Фокс», «Лоев» та «Метро-Гольдвін-Майер».

ФАБРИКА ПРАЦЮЄ

Малюнки з натури І. Ніжника.



ЩЕ НЕ ПІЗНО В УКРТЕАКІНОВИДАВІ

передплатити на 1930 рік
журнал та газету української кінематографії

„КІНО“ „КІНО-ГАЗЕТА“

ТА ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКИЙ ЖУРНАЛ

„РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО“

„КІНО“ ДВОХТИЖНЕВИЙ, БАГАТОІЛЮСТРОВАННИЙ ХУДОЖНИЙ ЖУРНАЛ

57 премій одержують передплатники 57
на рік

6 книг з галузі кіна й театру,
5 худ. листівок теа й кіноартистів,
6 лібрет кінокартин.

ПІВРІЧНИ ПЕРЕДПЛАТНИК И
ДІСТАЮТЬ 26 ПРЕМІЙ:

3 книги,
10 худ. листівок
13 лібрет.

У М О В И П Е Р Е Д П Л А Т И:

12 міс.	3 крб. 20 коп.
6 міс.	1 крб. 70 коп.
3 міс.	— 85 коп.
1 міс.	— 30 коп.

Річні передплатники мають розстрочку:
При передплаті 1 крб. 20 коп.
1 березня 1 крб. —
1 травня 1 крб. —

== КІНО-ГАЗЕТА ==

ДВОХТИЖНЕВА ІЛЮСТРОВАНА ГАЗЕТА, ОРГАН ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ТДРК, ВУФКУ
та КИЇВСЬКОГО Окр. ТДРК.

У М О В И П Е Р Е Д П Л А Т И:

На рік	1 крб. 20 коп.
„ 6 міс.	— 60 коп.
„ 3 міс.	— 30 коп.
При колективній передплаті	
На рік	1 крб. —

20 премій річним передплатникам:
2 книжки про кіно та театр,
9 художніх листівок
9 лібрет.

„РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО“

Радянське мистецтво висвітлює роботу наших театрів, кіна, клубів та роботу всіх
інших галузів мистецтв

У М О В И П Е Р Е Д П Л А Т И:

На рік	6 крб. —
„ 6 міс.	3 крб. 20 коп.
„ 3 міс.	1 крб. 65 коп.
„ 1 міс.	— 55 коп.

10 оперових та драм. лібрет,
15 худ. листівок

РІЧНИ ПЕРЕДПЛАТНИКИ
МАЮТЬ РОЗСТРОЧКУ:
При передплаті 2 крб.
1 Березня 2 крб.
1 Травня 2 крб.

Передплату приймають по всіх містах України уповноважені „УКРТЕАКІНОВИДАВУ“,
що матимуть відповідні на те посвідчення, а також в усіх кіосках кіно-театрів

А Д Р Е С А:

Головна контора УКРТЕАКІНОВИДАВУ — КИЇВ: Бульвар Т. Шевченка, 12.

ХАРКІВ: вул. 1 Травня 4, представництво УКРТЕАКІНОВИДАВУ.

ОДЕСА: Уповноважений УКРТЕАКІНОВИДАВУ, пошт. скринька № 985.

ДНІПРОПЕТРІВСЬКЕ: Уповноважений УКРТЕАКІНОВИДАВУ.

НЕЗАБАРОМ НА ЕКРАНАХ УКРАЇНИ

ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬ

Т

А

К

І

Ф

І

Л

Ь

М

И

ОХОРОНЕЦЬ
МУЗЕЮ

СТУПАТИ
ЗАВАЖАЮТЬ

ФЛАГНАЦІЇ

ЗЛОЧИН КНЯЗІВНИ
ШИРВАНСЬКОЇ

ПОКАРАННЯ

ДЖАНКІ

